ПРО МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN

792.08
D75p

ПРО МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ

Упорядкували В. ДОВБИЩЕНКО та Ю. БОБОШКО

Під загальною редакцією
І. ЧАБАНЕНКА

„Мистецтво"
КИЇВ ~ 1954

Дозволено до друку Головним управлінням вищих і середніх учбових закладів Міністерства культури УРСР як учбовий посібник для театральних вузів УРСР.

792.08
D75р

ВІД ВИДАВНИЦТВА

У цій книзі зібрано теоретичні роботи про театр і невід'ємну частину його — драматургію найвидатніших діячів російської та української літератури й мистецтва. Читач матиме змогу ознайомитися з кращим, що внесено в науку про сценічне мистецтво нашими письменниками, драматургами, критиками, акторами, режисерами як дожовтневого періоду, так і сучасними, радянськими майстрами. Коло автури, представленої тут, досить широке: починаючи із статей, листування, окремих висловлювань великих російських письменників Пушкіна і Гоголя, акторів-демократів Щепкіна та Мочалова, значну увагу приділяється творам про театр «володаря дум» вітчизняної революційної демократії Бєлінського та його ідейних послідовників — Шевченка, Добролюбова, Чернишевського.

Безперечний інтерес і пізнавальне значення має і нині теоретична спадщина Островського. У книзі вона займає своє чільне місце, становить ідейно-естетичну платформу для вміщених слідом за статтями та «Записками» автора «Грози» і «Лісу» висловлювань найвидатніших акторів і режисерів Малого театру — Єрмолової, Ленського, Южина-Сумбатова. Поряд з матеріалами цих видатних діячів «дому Щепкіна» і російського театру в цілому стоять написані в різні роки роботи про мистецтво славної плеяди творців українського реалістичного театру — Кропивницького, Заньковецької, Саксаганського. І це природно, бо і в своїй безпосередній сценічній практиці, і в теоретичних висловлюваннях корифеї українського театру керувалися невмирущими заповітами Щепкіна та його друга Шевченка.

Важливий розділ книги становлять грунтовні дослідження основоположника науки про акторську творчість Станіславського і найближчого співавтора його знаменитої «системи»—Немировича-Данченка. Великі фундатори МХАТ СРСР ім. Горького у своїх узагальнюючих роботах про творчий труд актора й режисера

незмінно додержували щепкінських настанов, поглиблювали їх. У свою чергу, теоретичні надбання Станіславського та Немировича-Данченка в сценічній практиці їхніх численних учнів як на російській, українській, так і на сценах усіх братніх народів нашої країни, в практиці радянського театру в цілому, увійшли як одна із складових частин творчого методу радянського мистецтва — методу соціалістичного реалізму.

Друга половина книги складається з матеріалів про театр і драму російських та українських радянських письменників-драматургів, акторів і режисерів. Це передусім — виняткової ваги роботи основоположника пролетарської літератури М. Горького, статті Треньова, Корнійчука, Топоркова, Кедрова, Юри, Мар'яненка, Бучми та багатьох інших. У них висвітлюється досвід роботи в літературі і театрі, узагальнюються головні принципи радянського мистецтва.

Таким чином, основні питання, що їх висвітлюють вміщені в книзі матеріали, — це питання драматургії, акторської майстерності, організуючої ролі режисера.

Які ж завдання ставить перед собою ця книга? Видавництво й упорядники роблять спробу відбити на її сторінках історичний процес боротьби передових діячів російської та української літератури і театру за реалістичний метод у сценічному мистецтві, показати, як у цій боротьбі з різними антиреалістичними напрямами формувалася й утверджувалася школа життєвої правди і переживання, як ця школа перемогла ворожі їй тенденції, і за радянських часів, озброєна єдиним методом нашого мистецтва — соціалістичним реалізмом, допомагає комуністичній партії, радянському народові будувати своє світле майбутнє. Водночас у книзі настійно підкреслюється, що ця боротьба за реалізм була тісно пов'язана з боротьбою за мистецтво демократичне, близьке й зрозуміле найширшим масам трудящих, за мистецтво, яке служить визвольній боротьбі народу з силами реакції.

Усі матеріали, зібрані в книзі, стверджують нерозривну єдність у боротьбі за реалізм і народність видатних діячів російської і української культури — вірних синів своїх народів.

Книгу затверджено як учбовий посібник для театральних вузів України. Проте видавництво сподівається, що коло читачів її буде значно більшим, ніж театральна молодь — майбутні радянські актори та режисери. Питання, що висвітлюються у поданих матеріалах, безперечно викличуть живий інтерес у широких читацьких мас.

О. С. Пушкін

(1799—1837)

Великий російський поет Олександр Сергійович Пушкін був разом з тим драматургом і теоретиком театру. Його драматургічні твори («Борис Годунов», маленькі трагедії, «Русалка»), його критичні статті з питань драматургії й театру відіграли визначну роль в утвердженні реалізму у вітчизняному театральному мистецтві.

Ще ліцеїстом, відвідуючи кріпацький театр В. В. Толстого, вистави та концерти в Царському селі, беручи участь в організації «учнівських» спектаклів, поет починає свідомо, критично ставитись до явищ тогочасного сценічного мистецтва. У ці роки він пише «Мої думки про Шаховського», де суворо критикує драматурга-ремісника за відсутність смаку, за низький художній рівень його п'єс.

У післяліцейські роки зв'язки Пушкіна з колом драматургів та акторів зміцнюються й розширюються. Він відвідує засідання літературно-мистецького товариства «Арзамас», входить до складу літературної організації «Зелена лампа», зв'язаної з декабристськими колами.

У «Зеленій лампі» провадилися щотижневі театральні огляди, диспути і бесіди на теми мистецького життя. Для одного з своїх виступів Пушкін написав «Мої зауваження про російський театр». У цій статті він висловлює глибокі думки з приводу гри видатних акторів свого часу та загального стану театрального мистецтва в Росії. Засуджуючи штучну, фальшиво піднесену «методу» декламації, запозичену «в бездушних французьких актрис», поет вимагає «гри завжди вільної, завжди ясної»... щирих почуттів, «поривів справжнього натхнення».

І в засланні Пушкін не перестає цікавитись театром. Саме в ці роки остаточно формуються його естетичні погляди і він починає працю над «Борисом Годуновим».

Повернувшись із заслання, Пушкін виступає в журналах як послідовний борець за реалізм і народність мистецтва сцени. «Істина пристрастей, правдоподібність почувань у гаданих обставинах — ось чого вимагає наш розум від драматичного письменника»,—пише він у статті «Про народну драму та драму «Марфа Посадниця». Ця вимога поета стосується не лише драматургії, а й театрального мистецтва взагалі. Відомо, що пізніше її використав К. С. Станіславський як одне з найголовніших положень своєї системи реалістичного мистецтва актора.

Високо оцінюючи реалістичний метод Шекспіра, О. Пушкін вимагає від російських драматичних письменників всебічного, шекспірівського змалювання характерів, «сумлінного дослідження істини». У той же час в критичних статтях і сатиричних епіграмах, він гостро виступає проти письменників і критиків, які сліпо орієнтувались на норми і правила західної літературної моди,

неприховано іронізує над поклонниками «манірності лжекласицизму французького».

Пушкін твердив, що «нашому театрові підходять народні закони драми Шекспірової, а не придворний звичай трагедії Расіна». У глибокій народності вбачав він запоруку розквіту театру: драматургія, театр повинні бути зрозумілі народові, розповідати про долю народу, висловлювати його думки і почуття.

Свої теоретичні твердження О. С. Пушкін нерозривно пов'язує з власною творчістю. П'єси поета становлять величезний внесок у скарбницю російської і світової літератури.

ПРО НАРОДНУ ДРАМУ ТА ДРАМУ «МАРФА ПОСАДНИЦЯ»[1]

З ПЛАНУ СТАТТІ

Драматичне мистецтво народилось на майдані — для народної розваги. Що подобається народові, що вражає його? Яка мова для нього зрозуміла?

З майданів, ярманку (вільність містерій) Расін переносить її у двір. Яка була її поява?

...[2] Що розвивається в трагедії? яка мета її? Людина і народ. Доля людська, доля народна. Ось чому Расін великий, незважаючи на вузьку форму своєї трагедії. Ось чому Шекспір великий, незважаючи на нерівну, недбалу, погану обробку.

Що потрібно драматичному письменникові? Філософію, безстрасність, державні думки історика, кмітливість, жвавість уяви, ніякого забобону любимої думки. *Свобода...*

...Правдоподібність все ще вважається за головну умову й основу драматичного мистецтва. Що коли доведуть нам, що сама суть драматичного мистецтва якраз виключає правдоподібність? Читаючи поему, роман, ми часто можемо забутись і вважати, що описувана подія не є вимисел, а істина. В оді, в елегії можемо думати, що поет зображав свої справжні почування, в справжніх обставинах. Але де правдоподібність у приміщенні, поділеному на дві частини, з яких одна наповнена глядачами, що домовились etc [3].

Якщо ми будемо вважати за правдоподібність точне додержання костюмів, барв, часу та місця, то й тут ми побачимо, що великі драматичні письменники не підкорялися цьому правилу. У Шекспіра римські ліктори зберігають звичаї лондонських алдерманів. У Кальдерона хоробрий Коріолан викликає консула на дуель і кидає йому рукавичку. У Расіна напівскіф Іпполіт говорить мовою молодого добре вихованого маркіза. Римляни Корнеля суть або іспанські рицарі, або гасконські барони, а Корнелеву Клітемнестру супроводжує швейцарська гвардія. При всьому

---

[1] Незакінчена стаття Пушкіна, присвячена розборові драми М. Погодіна «Марфа Посадниця».

[2] Тут і далі крапками позначено скорочення, зроблені в тексті.

[3] І таке інше, і так далі.

тому, Кальдерон, Шекспір та Расін стоять на висоті недосяжній, і їхні твори становлять вічний предмет наших вивчень і захоплень.

Якої ж правдоподібності вимагати повинні ми від драматичного письменника? Для розв'язання цього питання розглянемо спочатку, що таке драма та яка її мета.

Драма народилася на майдані і становила розвагу народну. Народ, як діти, потребує цікавого, дії. Драма показує йому незвичайну, дивну подію. Народ потребує сильних відчувань, для нього й страти — видовище. Сміх, жалощі та жах суть три струни нашої уяви, які потрясає драматичне чарування. Але сміх швидко слабне, і на ньому самому не можна побудувати повної драматичної дії. Стародавні трагіки нехтували цією пружиною. Народна сатира опанувала її винятково і набула форми драматичної, більш ніж пародії. Таким чином народилася комедія, з часом так удосконалена. Зауважимо, що в основу високої комедії покладено не тільки сміх, але й розвиток характерів, і що нерідко вона близько підходить до трагедії.

Трагедія переважно виводила тяжкі злочини, страждання надзвичайні, навіть фізичні (напр., Філоктет, Едіп, Лір). Проте звичка притуплює відчування — уява звикає до вбивств і страт, дивиться на них уже байдуже, а показ пристрастей і виявів душі людської для неї завжди нове, завжди цікаве, велике й повчальне. Драма почала відати пристрастями і душею людською.

Істина пристрастей, правдоподібність почувань у гаданих обставинах — ось чого вимагає наш розум від драматичного письменника.

Драма залишила майдан і перенеслася в чертоги на вимогу освіченого, вибраного товариства. Поет переселився до двора. Проте драма лишається вірною початковому своєму призначенню — впливати на багатьох, вдовольняти їхню цікавість. Але тут драма покинула мову загальнозрозумілу і прийняла наріччя модне, вибране, витончене.

Звідси важлива різниця між трагедією народною, Шекспіровою і драмою придворною, Расіновою. Творець трагедії народної був освіченіший за своїх глядачів, він це знав, давав їм свої вільні твори з певністю своєї високості, і визначенням публіки, беззаперечно відчутним. При дворі, навпаки, поет почував себе нижчим за свою публіку. Глядачі були освіченіші за нього, принаймні, так думали і він і вони. Він не віддавався вільно й сміливо своїм вимислам. Він намагався вгадувати вимоги витонченого смаку людей, чужих йому за становищем. Він боявся принизити таке-то високе звання, образити таких-то пихатих своїх глядачів—звідси боязка манірність, смішна бундючність, яка увійшла в прислів'я (un héros, un roi de comédie[1]), звичка дивитись на

[1] Герой, король комедії (франц.).

людей вищого стану з якоюсь улесливістю і надавати їм дивного, нелюдського способу висловлення. У Расіна (наприклад) Нерон не скаже просто: je serai caché dans ce cabinet [1], — але: «Caché prés de ces lieux je vous verrai, Madame» [2]. Агамемнон будить свого повірника і говорить йому пишномовно: Qui, c'est Agamemnon... [3].

Ми до цього звикли, нам здається, що так і повинно бути. — Проте слід визнати, що коли герої висловлюються в трагедіях Шекспіра як конюхи, то для нас це не дивно, бо ми почуваємо, що й знатні повинні висловлювати прості поняття, як прості люди...

Комедія була щасливіша. — Ми маємо дві драматичні сатири.

Чому ж немає у нас народної трагедії? Не погано було б вирішити, чи може вона й бути. Ми бачили, що народна трагедія народилася на майдані, утворилась і потім уже була покликана в аристократичне товариство. У нас було б навпаки. Ми захотіли б придворну, Сумароковську трагедію звести на майдан — але які перешкоди!

Чи може трагедія наша, утворена на зразок трагедії Расінової, одвикнути від аристократичних своїх звичок? Як їй перейти від своєї розмови, розміреної, поважної та благопристойної, до грубої відвертості народних пристрастей, до вільності міркувань майдану—як їй раптом відкинутись від улесливості, як обійтися без правил, до яких вона звикла, насильственого пристосування всього російського до всього європейського, де, в кого навчитись наріччя, зрозумілого народові? Які суть пристрасті цього народу, які струни його серця, де знайде вона для себе співзвуччя, — словом, де глядачі, де публіка?

Замість публіки зустріне вона те саме мале, обмежене коло— і образить гордовиті його звички (dèdaigneux), замість співзвуччя, відгуку й оплесків почує вона дріб'язкову, причепливу критику. Перед нею постануть нездоланні перешкоди—для того, щоб вона могла розставити свої підмостки, потрібно було б змінити і відкинути звичаї, нрави та уявлення цілих століть...

Перед нами ж, одначе, спроба народної трагедії...

Перше ніж почати судити «Марфу Посадницю», подякуємо невідомому авторові за сумлінність його праці, запоруку істинного таланту. Він написав свою трагедію не з самолюбства, яке жадає хвилинного успіху, не на догоду загальній масі читачів, не тільки не підготовлених до романтичної драми, а навіть рі-

---

[1] Я сховаюсь у цій кімнаті.
[2] Схований поблизу цих місць, я вас побачу, мадам.
[3] Так, ось Агамемнон.

шуче до неї недоброзичливих [1]. Він писав свою трагедію внаслідок сильного внутрішнього переконання, цілком віддавшись незалежному натхненню, працюючи на самоті. — Без цієї самовідданості при теперішньому стані нашої літератури нічого не можна утворити справді гідного уваги.

Автор «Марфи Посадниці» мав на меті розвиток важливої історичної події: падіння Новгорода, що вирішило питання про єдинодержавність Росії. Дві великі особи надані йому були історією. Перша — Іоанн, вже начертаний Карамзіним, в усій його грізній і холодній величі, друга — Новгород, чиї риси належало вгадати.

Драматичний поет — безсторонній, як доля, — повинен був зобразити — настільки ж щиро, наскільки глибоке, сумлінне дослідження істини і жвавість уяви юної, палко йому послужило,— опір гинучої вільності, як глибоко обдуманий удар, що утвердив Росію на її величезній основі. Він не повинен був хитрувати і хилитись на один бік, жертвуючи другим. Не сам він, не його політичний склад думок, не його таємна чи явна пристрасть мала говорити в трагедії, — а люди минулих днів, їхні уми, їхні забобони. Не його справа виправдувати чи обвинувачувати, підказувати слова. Його справа воскресити минулий вік в усій його істині. Чи виконав ці початкові необхідні умови автор «Марфи Посадниці»?

Відповідаємо: виконав — і коли не скрізь, то зрадило його не бажання, не переконання, не сумління, а природа людська, завжди недосконала...

А. С. Пушкин. Собрание сочинений, т. VII.
АН СССР, 1951.

ПРО НАРОДНІСТЬ У ЛІТЕРАТУРІ

З якогось часу у нас увійшло в звичай говорити про народність, вимагати народності, скаржитись на відсутність народності в творах літератури, але ніхто не думав визначити, що розуміє він під словом народність.

Один з наших критиків, здається, гадає, що народність полягає у виборі предметів з вітчизняної історії, інші вбачають народність у словах, тобто радіють з того, що, розмовляючи по-російськи, вживають російських висловів.

Але важко відняти у Шекспіра в його «Отелло», «Гамлеті», «Міра за міру» та ін. — достойності великої народності; Vega і Кальдерон щохвилини переносять в усі частини світу, запози-

---

[1] Не говоримо вже про журнали, чиї присуди мають вирішальний вплив не тільки на публіку, а навіть на письменників, які, хоч ними гордують, проте побоюються друкованих глузувань та лайки. (*Прим. Пушкіна.*)

чають предмети своїх трагедій з італійських новел, з французьких ле. Аріосто оспівує Карломана [1], французьких рицарів і китайську царівну. Трагедії Расіна взяті ним із стародавньої історії.

Важко проте в усіх цих письменників заперечувати достойності великої народності. Навпаки, *що є народного в Россіаді і в Петріаді крім імен,* як справедливо зазначив кн. Вяземський. Що є народного в Ксенії, яка говорить шестистопними ямбами про владу батьків з повірницею посеред табору Димитрія?

Народність у письменників є достойність, яку повністю можуть оцінити лише співвітчизники—для інших вона або не існує, або навіть може здатися пороком. Вчений німець обурюється проти чемності героїв Расіна, француз сміється, коли бачить у Кальдероні Коріолана, який викликає на дуель свого супротивника. Усе це однак має на собі печать народності.

Клімат, державний лад, віра надають кожному народові особливої фізіономії, яка більш чи менш відбивається в дзеркалі поезії. Є склад думок і почувань, є сила-силенна звичаїв, повір'їв і звичок, що належать виключно якому-небудь народові.

А. С. Пушкин. Собрание сочинений, т. VII.
АН СССР, 1951.

ОСОБИ, СТВОРЕНІ ШЕКСПІРОМ

...Особи, створені Шекспіром, не є, як у Мольєра, типи якоїсь пристрасті, якогось пороку; але істоти живі, сповнені багатьох пристрастей, багатьох пороків; обставини розвивають перед глядачем їх різноманітні і багатосторонні характери. У Мольєра скупий є скупий—і тільки; у Шекспіра Шайлок скупий, кмітливий, мстивий, чадолюбний, дотепний. У Мольєра лицемір залицяється до дружини свого благодійника, лицемірячи; приймає маєток під охорону, лицемірячи; просить склянку води, лицемірячи. У Шекспіра лицемір виголошує судовий вирок з пихатою суворістю, але справедливо; він виправдує свою жорстокість глибокодумним міркуванням державної людини; він зваблює невинність сильними, захоплюючими софізмами, не смішною сумішшю побожності і залицяння. Анжело лицемір — тому що його прилюдні дії суперечать таємним пристрастям! А яка глибина в цьому характері!

Але ніде, можливо, багатосторонній геній Шекспіра не відбився з такою багатоманітністю, як у Фальстафі, пороки якого, один з одним зв'язані, становлять забавний, потворний ланцюг, подібний до стародавньої вакханалії. Розбираючи характер Фальстафа, ми бачимо, що головною рисою його є сластолюбство; замолоду, мабуть, грубі, дешеві зальоти були першою для нього турботою, але йому вже понад п'ятдесят, він розтовстів, одряхлів; обжерливість і вино помітно взяли гору над Венерою. По-друге, він боягуз, але, провівши своє життя з молодими гульвісами,

[1] Карломан — Карл Великий (італ. Carlo Magno).

щохвилинно зазнаючи їхніх глузувань і витівок, він приховує своє боягузтво зухвальством ухильним і глузливим. Він хвалькуватий за звичкою й з розрахунку. Фальстаф зовсім не дурний, навпаки. Він має й деякі звички людини, що нерідко бачила хороше товариство. Правил нема в нього ніяких. Він кволий, як баба. Йому потрібне міцне іспанське вино (the sack), жирний обід і гроші для своїх коханок; щоб здобути їх, він ладен на все, тільки б не на явну небезпеку...

А. С. Пушкин. Собрание сочинений, т. VII. АН СССР, 1951.

З ЛИСТА ДО О. О. БЕСТУЖЕВА

Кінець січня 1825 р. З Михайловського в Петербург

...Драматичного письменника треба судити за законами, ним самим над собою визнаними. Отже не осуджую ані плану, ані зав'язки, ані пристойностей комедії Грибоєдова. Мета його—характери і гостра картина нравів. У цьому відношенні Фамусов і Скалозуб прегарні. Соф'ю начертано не ясно: чи то....., чи то московська кузина. Молчалін не достатньо різко підлий; чи не слід було зробити з нього й боягуза? стара пружина, але штатський боягуз у великому світі між Чацьким і Скалозубом міг бути дуже забавний. Les propos de bal [1], плітки, розповідь Репетілова про клоб, Загорецький, всіма знехтуваний і всюди прийнятий,—ось риси істинно комічного генія.—Тепер запитання. У комедії Лихо з розуму хто розумна дійова особа? відповідь: Грибоєдов. А чи знаєш, що таке Чацький? Палкий, благородний і добрий хлопець, що провів якийсь час з дуже розумною людиною (саме з Грибоєдовим) і увібрав у себе його думки, дотепи і сатиричні зауваження. Усе, що говорить він, дуже розумно. Але кому говорить він усе це? Фамусову? Скалозубу? На балі московським бабусям? Молчаліну? Це непростимо. Перша ознака розумної людини — з першого погляду знати, з ким маєш справу, і не кидати перлів перед Репетіловими тощо [2]. До речі, що таке Репетілов? у ньому 2, 3, 10 характерів. Нащо робити його гидким? досить, що він легковажний і дурний з такою простодушністю; досить, щоб він признавався щохвилини в своїй глупоті, а не в мерзотах. Це смирення надзвичайно нове на театрі, хоч кому з нас не траплялось *конфузитися,* слухаючи каяття подібних до нього? — Між майстерними рисами цієї чудової комедії — недовірливість Чацького в коханні Соф'ї до Молчаліна чудова! — і як натурально! Ось на чому повинна була обертатися вся комедія, але Грибоєдов видно не схотів — його воля. Про вірші я не кажу: половина — повинні увійти в прислів'я.

---

[1] Бальні балачки (франц.).

[2] Cleon Грессетов не мудрує з Жеронтом, ні з Хлоєю. (*Прим. Пушкіна.*)

Покажи це Грибоєдову. Можливо, я в чомусь помилився. Слухаючи його комедію, я не критикував, а зазнавав насолоди. Ці зауваження спали мені на думку згодом, коли вже не міг я справитись. Принаймні кажу відверто, прямо, як істинному талантові...

А. С. Пушкин. Собрание сочинений, т. X.
АН СССР, 1951.

З ЛИСТА ДО М. М. РАЄВСЬКОГО-СИНА

Друга половина липня (після 19) 1825 р. З Михайловського в Белогородку або в Білу Церкву

Чорновий

...Створюючи її [1], я почав роздумувати про трагедію взагалі. Це, можливо, рід поезії, який найменш правильно розуміють. І класики і романтики основували свої правила на *правдоподібності,* а тимчасом саме вона й несумісна з самою природою драматичного твору. Не кажучи вже про час і т. ін., яка, к чорту, може бути правдоподібність у залі, поділеній на дві половини, в одній з яких міститься дві тисячі чоловік, нібито невидимих для тих, що знаходяться на підмостках; 2) *мова.* Напр., у Лагарпа Філоктет, вислухавши тираду Пірра, каже чистісінькою французькою мовою: «Ой леле! я чую солодкі звуки еллінської мови» і т. ін. Згадайте древніх: їх трагічні маски, їх подвійні ролі,—чи не є це все умовною неправдоподібністю? 3) час, місце та ін. та ін. Істинні генії трагедії ніколи не дбали про правдоподібність. Подивіться, як Корнель спритно впорався з Сідом. «Ага, ви бажаєте додержання правила про 24 години? Будь ласка» — і нагромадив подій на 4 місяці. На мій погляд не може бути нічого некориснішого за дрібні поправки до встановлених правил: Альфієрі вкрай здивований безглуздістю розмов *набік,* він усуває їх, але зате здовжує монологи, гадаючи, що зробив цілий переворот у системі трагедії; яке хлоп'яцтво!

Правдоподібність становищ і правдивість діалога—ось істинне правило трагедії. (Я не читав ні Кальдерона, ні Веги), але який чудовий Шекспір! Не можу отямитись. Який дрібний у порівнянні з ним Байрон-трагік! Байрон, який створив усього-навсього один характер (у жінок немає характеру, у них бувають пристрасті замолоду; ось чому так легко зображати їх), цей самий Байрон розподілив між своїми героями окремі риси власного характеру; одному він надав своєї гордості, другому — своєї ненависті, третьому — своєї туги і т. д., і таким чином з одного цільного характеру, похмурого й енергійного, створив кілька незначних — це зовсім не трагедія.

---

[1] Трагедію «Борис Годунов».

Існує ще така зама́шка: коли письменник задумав характер якої-небудь особи, то що б він не примушував її говорити, хоча б зовсім сторонні речі, усе має на собі відпечаток даного характеру (такі педанти і моряки в старих романах Фільдінга). Змовник говорить: *Дайте мені напитися,* як змовник, — це просто смішно. Згадайте Озлобленого у Байрона (ha pagato![1]) — ця одноманітність, цей підкреслений лаконізм, ця безперервна лють, хіба все це природно? Звідси ця вимушеність і боязкість діалога. Згадайте Шекспіра. Читайте Шекспіра, він ніколи не боїться скомпрометувати свого героя, він змушує його говорити з цілковитою природністю, як у житті, бо певний, що в належну хвилину і за належних обставин він знайде для нього мову відповідну його характерові...

А. С. Пушкин. Собрание сочинений, т. X.
АН СССР, 1951.

ЛИСТ ДО ВИДАВЦЯ «МОСКОВСКОГО ВЕСТНИКА»

...З 1820 року, бувши віддалений від московських і петербурзьких товариств, я лише в журналах міг спостерігати напрям нашої словесності. Читаючи палкі суперечки про романтизм, я уявив, що і справді нам набридла правильність і досконалість класичної старовини і бліді, одноманітні списки її наслідувачів, що втомлений смак вимагає інших, більш сильних відчувань і шукає їх у каламутних, але киплячих джерелах нової, народної поезії. Мені здавалося однак досить дивним, що надто молода наша словесність, яка ні в якому роді не показує ніяких взірців, вже встигла небагатьма спробами притупити смак читаючої публіки; але, думав я, французька словесність, усім нам з дитинства і так близько знайома, певно, є причиною цього явища. Щиро признаюся, що я вихований у страху перед шановною публікою і що не бачу ніякого сорому догоджати їй і йти за духом часу. Це перше признання веде до іншого, більш важливого: нічого не вдієш, каюсь, що я в літературі скептик (щоб не сказати гірше) і що всі її секти для мене рівні, маючи кожна свою вигідну й невигідну сторону. Чи повинні обряди і форми забобонно поневолювати літературне сумління? Навіщо письменникові не коритися прийнятим звичаям у словесності свого народу, як він кориться законам своєї мови? Він повинен володіти своїм предметом, незважаючи на трудність правил, як він зобов'язаний володіти мовою, незважаючи на граматичні кайдани.

Твердо впевнений, що застарілі форми нашого театру вимагають перетворення, я побудував свою трагедію[2] за системою

---

[1] Він заплатив!
[2] «Борис Годунов».

Батька нашого Шекспіра, і приніс йому в жертву перед його вівтар дві класичні єдності, ледве зберігши останню. Крім цієї пресловутої троїстості є єдність, про яку французька критика й не згадує (певно, не припускаючи, що можна заперечувати її необхідність), єдність стилю — цієї 4-ї необхідної умови французької трагедії, від якої вільний театр іспанський, англійський і німецький. Ви почуваєте, що і я пішов за таким спокусливим прикладом.

Що сказати ще? Шановний олександрійський вірш змінив я на п'ятистопний білий, у деяких сценах принизився навіть до нікчемної прози, не поділив своєї трагедії на дії, — і думав уже, що публіка скаже мені *велике спасибі.*

Відмовившись добровільно від вигід, які дає мені система мистецтва, виправдана досвідом, утверджена звичкою, я намагався замінити цю відчутну хибу правдивим зображенням осіб, часу, розвитком історичних характерів і подій, — словом написав трагедію істинно романтичну.

Тимчасом, уважніше розглядаючи критичні статті, вміщувані в журналах, я почав підозрювати, що я жорстоко обманувся, гадаючи, що в нашій словесності виявилось прагнення романтичного перетворення. Я побачив, що під загальним словом романтизму розуміють твори, які мають на собі печать смутку або мрійності, що, йдучи за цим самовільним визначенням, один з найбільш оригінальних письменників нашого часу, не завжди правий, але завжди виправданий задоволенням зачарованих читачів, не вагаючись відніс Озерова до числа поетів романтичних, що, нарешті, наші журнальні Арістархи без церемонії ставлять в один ряд Dante і Ламартіна, самовладно розділяють Європу літературну на класичну й романтичну, уступаючи першій — мови латинського Півдня і приписуючи другій германські племена Півночі, так що Dante (il gran padre Alighieri) [1], Аріосто, Лопец де Vega, Кальдерон і Сервантес потрапили до класичної фаланги, якій перемога, завдяки цій несподіваній допомозі, наданій видавцем «Московского Телеграфа», здається, буде безсумнівно належати.

Усе це дуже похитнуло мою авторську впевненість. Я почав підозрювати, що трагедія моя є анахронізм.

Тимчасом, читаючи дрібні вірші, які величають романтичними, я в них не бачив і слідів щирого й вільного плину романтичної поезії, але манірність лжекласицизму французького. Скоро я в тому пересвідчився.

Ви читали в першій книзі «Московского Вестника» уривок з «Бориса Годунова», сцену літописця. Характер Пимена не є мій

---

[1] Данте (великий отець Алігієрі) (італ.).

винахід. У ньому зібрав я риси, що полонили мене в наших старих літописах: простодушність, зворушлива лагідність, щось дитиняче і заразом мудре, ретельність, можна сказати побожна, до влади царя, даної йому богом, цілковита відсутність суєтності, небезсторонності—дихають у цих дорогоцінних пам'ятках часів давно минулих, між якими озлоблений літопис князя Курбського відрізняється від інших літописів, як бурхливе життя Іоаннова вигнанця відрізнялось від смиренного життя тихомирних ченців.

Мені здавалося, що цей характер воднораз новий і знайомий для російського серця; що зворушлива добродушність стародавніх літописців, яку так живо збагнув і відбив у своєму безсмертному утворі Карамзін, скрасить простоту моїх віршів і заслужить поблажливу посмішку читача; що ж вийшло? Люди розумні звернули увагу на політичні думки Пимена і визнали їх запізнілими; інші сумнівались, чи можуть вірші без рим називатися віршами. Пан З. запропонував проміняти сцену «Бориса Годунова» на картинки «Дамского Журнала». Тим і скінчився суворий суд шановної публіки.

Що ж з цього виходить? Що пан З. і публіка праві, але пп. журналісти винуваті, що помилковими вістями ввели мене в спокусу. Вихована під впливом французької літератури, росіяни звикли до правил, утверджених її критикою, і неохоче дивляться на все, що не підходить під ці закони. Нововведення небезпечні і, здається, непотрібні.

Чи хочете знати, щó ще вдержує мене від надрукування моєї трагедії? Ті місця, які в ній можуть дати привід для прирівнювань, натяків, allusions [1]. Завдяки французам ми не розуміємо, як драматичний автор може цілком відмовитися від свого складу думок, аби цілком переселитись у вік, ним зображуваний. Француз пише свою трагедію з Constitutionnel або з Quotidienne [2] перед очима, аби шестистопними віршами змусити Сціллу, Тіберія, Леоніда висловити його думку про Віллеля або про Кеннінга. Від цього вигадливого способу на теперішній французькій сцені чути багато красномовних журнальних вихваток, але трагедії істинної не існує. Візьміть до уваги, що в Корнелі ви прирівнювань не зустрічаєте, що крім Есфірі та Вереніки немає їх і в Расіна. Літопис французького театру вбачав у Британіку [3] сміливий натяк на розвагу двора Людовіка XIV.

Il ne dit, il ne fait que ce qu'on lui prescrit etc [4].

Але чи ймовірно, щоб тонкий, придворний Расін насмілився зробити таке лайливе прирівнювання Людовіка до Нерона? Як істинний поет, Расін, написавши ці чудові вірші, був пройнятий Тацітом, духом Рима: він зображав ветхий Рим і двір тирана, не

---

[1] Allusion (франц.) — натяк.
[2] Назви французьких газет: «Конституційна», «Щоденна».
[3] «Британнік» — трагедія знаменитого французького поета Ж. Расіна.
[4] Він говорить і робить лише те, що йому наказують, і т. д. (франц.).

думаючи про версальські балети, як Юм або Walpole (не пам'ятаю хто) зауважує про Шекспіра в такому ж випадку. Саме зухвальство цього прирівнювання є доказом того, що Расін про нього й не думав.

А. С. Пушкин. Собрание сочинений, т. VII.
АН СССР, 1951.

НАЧЕРКИ ПЕРЕДМОВИ ДО «БОРИСА ГОДУНОВА»

...Вивчення Шекспіра, Карамзіна і старих наших літописів навело мене на думку надати драматичних форм одній з найбільш драматичних епох новітньої історії. Незалежний від будь-якого світського впливу, Шекспіра я наслідував в його вільному й широкому зображенні характерів, у недбалому й простому побудуванні типів, за Карамзіним ішов я в світлому розвитку подій, у літописах намагався вгадати напрям думок і мову тодішнього часу. Джерела багаті! Чи умів я ними скористатися — не знаю, — принаймні, труди мої були ревні і сумлінні.

...признаюсь щиро, неуспіх драми моєї засмутив би мене, бо я твердо впевнений, що нашому театрові личать народні закони драми Шекспірової, а не придворний звичай трагедії Расіна, і що кожна невдала спроба може уповільнити перетворення нашої сцени...

А. С. Пушкин. Собрание сочинений, т. VII.
АН СССР, 1951.

О. С. Грибоєдов

(1795—1829)

Олександр Сергійович Грибоєдов розпочав свою літературну діяльність в 1814 р. Ранні його твори для театру були написані в співавторстві з П. Вяземським, М. Хмельницьким, О. Шаховським.

Світову славу Грибоєдову принесла сатирична комедія «Лихо з розуму» (1824 р.), над якою він працював кілька років.

Після створення «Лиха з розуму» О. Грибоєдов розпочав роботу над трагедіями «1812 рік», «Грузинська ніч», «Родаміст і Зенобія». Трагічна загибель на посту російського посла в Ірані перервала його творчу діяльність.

У п'єсі «Лихо з розуму» глибоко відбився ідейний зв'язок Грибоєдова з декабристським рухом. З геніальною силою затаврував письменник у своєму творі кріпосницький лад та його огидних представників — фамусових, скалозубів, молчаліних. Автор протиставляє їм Чацького, образові якого надає рис кращих людей свого часу.

Комедія «Лихо з розуму» надзвичайно глибока змістом, прекрасна своєю класичною художньою формою. Продовжуючи кращі традиції творів Фонвізіна й Крилова, вона знаменувала собою новий етап розвитку російської драматургії і театру, сприяла перемозі реалістичного напряму у вітчизняному театрі. П'єса стала школою реалістичної майстерності для багатьох поколінь акторів Росії й України. Образи грибоєдовської комедії були одними з кращих у репертуарі М. С. Щепкіна, К. Т. Соленика та багатьох інших акторів.

І за нашого часу «Лихо з розуму», перекладене на мови багатьох братніх народів, залишається перлиною радянської сцени, користується незмінною любов'ю радянського глядача.

З ЛИСТА ДО П. О. КАТЕНІНА

...Критика твоя, хоч жорстока й зовсім не справедлива, принесла мені істинне задоволення тоном чистосердості, якої я даремно вимагатиму від інших людей; не шануючи щирості їхньої, обурюючись прикиданням, на біса мені їхня думка? Ти вбачаєш головну погрішність у плані: мені здається, що він простий і ясний метою й виконанням; дівчина сама не дурна віддає перевагу дурневі перед розумною людиною (не тому, що розум у нас грішних надто звичайний, ні! і в моїй комедії 25 дурнів на одну

здравомислячу людину); і ця людина певна річ у суперечності з навколишнім оточенням, її ніхто не розуміє, ніхто простити не хоче, навіщо вона трошки вища за інших, спочатку вона весела, і це порок. «Все жарти! Сміх! Весь вік! І в цьому вся розрада?»—Злегка перебирає химери колишніх знайомих, що ж робити, коли немає в них благороднішої помітної риси! Насмішки [Чацького] не ущипливі, доки його не розлютити, але все-таки: «Це не людина—змій!», а потім, коли втручається особа, «наших зачепили», його віддають анафемі: «Дошкульний, заздрісний, злостивий без причин!..» Не терпить підлості: «Ах! боже мій, він карбонарій!» Хтось з люті вигадав про нього, що він божевільний, ніхто не повірив і всі повторюють, голос загальної недоброзичливості і до нього доходить, притому і нелюбов до нього тієї дівчини, для якої єдино він прибув до Москви, йому цілком з'ясовується, він їй і всім наплював у вічі та й подався геть. Ферзь теж розчарована відносно свого цукру медовича. Що ж може бути повніше за це? — «Сцени пов'язані довільно». Так само, як у натурі всяких подій, дрібних і важливих: чим несподіваніше, тим більше захоплюють цікавість. Пишу для подібних до себе, а я, коли за першою сценою вгадую десяту: розпозіхаюсь і геть тікаю з театру. «Характери портретні». Так! і я, коли не маю таланту Мольєра, то принаймні чистосердіший за нього; портрети і тільки портрети входять до складу комедії і трагедії, в них проте є риси, властиві багатьом іншим людям, а деякі всьому родові людському настільки, наскільки кожна людина схожа на всіх своїх двоногих братів. Карикатур ненавиджу, в моїй картині жодної не знайдеш. Ось моя поетика; ти волен просвітити мене, і коли краще щось вигадаєш, я запозичу в тебе з подякою...

Січень 1825 року, Петербург.

А. С. Грибоедов. Сочинения.
ГИХЛ, М., 1953

М. В. Гоголь

(1809—1852)

Микола Васильович Гоголь з дитинства любив театр. Його батько Василь Опанасович написав кілька п'єс [1], ставив спектаклі у кріпацькому театрі поміщика Д. Трощинського і грав у них.

М. Гоголь з великим успіхом виступав у аматорських виставах Ніжинської «гімназії вищих наук». Це, з юнацьких років, захоплення театром багато в чому пояснює глибокий і постійний інтерес письменника до театрального мистецтва.

Особлива увага Гоголя до драматургії, до театру зв'язана також, і це головне, з теоретичними поглядами письменника на сценічне мистецтво і його виняткове суспільне значення.

Виходячи з суспільних завдань театру, М. Гоголь ставить високі вимоги до репертуару, веде нещадну боротьбу з пустими водевілями та фальшивими мелодрамами, які в той час ретельно насаджувались дирекцією імператорських театрів.

З усією рішучістю наполягає Гоголь на необхідності високохудожнього національного репертуару для російського театру, вимагає створення п'єс, які б порушували злободенні проблеми, змальовували типові характери й явища російського життя.

Теоретичні вимоги драматурга блискуче втілені ним у власній творчості. «Ревізор» та «Одруження» — це справжні зразки п'єс високого суспільного значення. З виняткозим сатиричним узагальненням автор змальовує в них найтиповіші риси царської Росії, викриває бюрократизм і тупість чиновництва, моральну пустоту дворянства, показує гнилі підвалини самодержавно-кріпосницького ладу.

Надзвичайно глибокі думки та зауваження висловлює письменник щодо мистецтва актора й режисера. Послідовний реаліст, М. Гоголь і до сценічного мистецтва підходить з реалістичних позицій. «Правди і природності» вимагає він від акторів, ставить питання про досягнення гармонійного ансамблю у виконанні п'єси на сцені.

На думку Гоголя, найголовніше для виконавців — це зрозуміти «загальнолюдський вияв ролі»... «розглянути, для чого покликана ця роль» — тобто зрозуміти основне ідейне спрямування п'єси, наскрізну дію всієї п'єси в цілому і кожної ролі зокрема, і вже потім знаходити «дрібні примхи та зовнішні особливості» кожного персонажа.

«Керує п'єсою ідея: без неї нема в ній єдності», — говорить письменник.

Його прогресивні театрально-естетичні погляди, його класичні твори відкрили нову сторінку в історії російського театру. Комедії М. В. Гоголя стали школою реалістичної майстерності акторів і режисерів вітчизняного театру.

[1] Наприклад, «Простак, або хитрощі жінки, перехитрені москалем».

ПРО ТЕАТР

...Театр аж ніяк не дрібниця і зовсім не пуста річ, коли візьмеш до уваги те, що в ньому може вміститися відразу юрба з п'яти, шести тисяч чоловік, і що вся ця юрба, ні в чому не схожа між собою, розбираючи її по одиницях, може раптом зворушитись одним потрясінням, заридати одними слізьми і засміятись одним спільним сміхом. Це така кафедра, з якої можна багато сказати світові добра. Відокремити тільки власне називаний вищий театр від усяких балетних скакань, водевілів, мелодрам і тих облудно-розкішних видовищ для ока, що догоджають розпусті смаку чи розпусті серця, і тоді подивіться на театр. Театр, на якому виставляють високу трагедію і комедії, повинен бути в цілковитій незалежності від усього. Чудно і з'єднувати Шекспіра з танцюристками чи танцюристами в лайкових штанах. Що за зближення? Ноги — ногами, а голова — головою. В деяких місцях Європи це зрозуміли: театр вищих драматичних вистав там відокремлений і користується один підтримкою уряду; але зрозуміли це щодо порядку зовнішнього. Слід було б подумати не на жарт про те, як поставити всі кращі твори драматичних письменників таким чином, щоб публіка привернулась до них увагою і щоб відкрився їх моральний благотворний вплив, який є в усіх великих письменників. Шекспір, Шерідан, Мольєр, Гете, Шіллер, Бомарше, навіть Лессінг, Реньяр і багато інших з другорядних письменників минулого століття нічого не створили такого, що відвертало б від поваги до високих предметів; до них навіть не перейшов і відгомін того, що бурлило й кипіло у тодішніх письменників-фанатиків, які займалися питаннями політичними і розносили неповагу до святині. У них якщо й трапляються насмішки, то з лицемірства, з блюзнірства, з кривого тлумачення справедливого, а ніколи з того, що становить корінь людських доблестей; навпаки, почуття добра чути строго навіть і там, де сиплються епіграми. Часте повторення високо драматичних творів, тобто тих істинно класичних п'єс, де звернено увагу на природу й душу людини, стане необхідно зміцнювати суспільство в правилах більш непорушних, примусить невідчутно характери більш устоюватись у самих собі, тимчасом як весь цей наплив пустих і легких п'єс, починаючи з водевілів і недодуманих драм до блискучих балетів і навіть опер, їх тільки розкидає, розсіює, робить суспільство легким і пустим... Треба ввести на сцену в усьому блиску всі найдосконаліші драматичні твори всіх віків і народів. Треба давати їх частіше, якомога частіше, повторюючи безперервно одну й ту саму п'єсу. І це можна зробити. Можна всі п'єси зробити знов свіжими, новими, цікавими для всіх від малого до великого, якщо тільки зумієш їх поставити як слід на сцені. Це нісенітниця, ніби вони застаріли, а публіка втратила до них смак. Публіка не має свого капризу; вона піде, куди поведуть її. Не почастували б її самі ж письменники своїми гнилими мелодрамами, вона не відчула б до них смаку і

не важадала б їх. Візьми найбільш заграну п'єсу і постав її як слід, та ж сама публіка суне юрбою. Мольєр буде їй за новину, Шекспір стане принаднішим, ніж найсучасніший водевіль. Але треба, щоб така постановка зроблена була справді і цілком художньо, щоб справу цю доручено було не кому іншому, як першому й найкращому акторові-художнику, який знайдеться в трупі. І не мішати вже сюди ніякого приліпка збоку, секретаря-чиновника; нехай він один порядкує в усьому. Треба навіть особливо подбати про те, щоб уся відповідальність лягла на нього одного, щоб він зважився прилюдно, перед очима всієї публіки зіграти сам по порядку одну за одною всі другорядні ролі, аби залишити живі зразки другорядним акторам, які заучують свої ролі за мертвими зразками, що дійшли до них за якимсь темним переказом, які здобули освіту книжним навчанням і не бачать собі ніякого живого інтересу в своїх ролях. Одне це виконання першим актором другорядних ролей може привабити публіку дивитись двадцять разів зряду ту саму п'єсу. Кому не цікаво бачити, як Щепкін або Каратигін [1] стануть грати ті ролі, яких ніколи доти не грали! Потім же, коли першокласний актор, розігравши всі ролі, повернеться знову на свою попередню, він здобуде погляд ще повніший як на власну свою роль, так і на всю п'єсу; а п'єса набуде знову ще сильнішої цікавості для глядачів цією повнотою свого виконання, — річчю, досі нечуваною! Нема вище від того потрясіння, що його викликає в людині цілком узгоджена злагода всіх частин між собою, яку досі могла тільки чути вона в одному музичному оркестрі і яка спроможна зробити те, що драматичний твір може бути поставлений більше разів підряд, ніж найулюбленіша опера. Що не кажи, а звуки душі і серця, які передаються словом, у кілька разів різноманітніші, ніж музичні звуки. Але, повторюю, все це можливе тільки в тому разі, коли справу буде зроблено істинно так, як слід, і цілковита відповідальність усього, в галузі репертуарній, ляже на першокласного актора, тобто трагедією буде завідувати перший трагічний актор, а комедією — перший комічний актор, коли вони будуть *виняткові* хоровожді такої справи...

Треба, щоб у справі будь-якого майстерства повне його виконання спиралось на головного майстра того майстерства... Тільки сам майстер може вчити своєї науки, чуючи всі її потреби, і ніхто інший. Один тільки першокласний актор-художник може зробити добрий вибір п'єс, дати їм точне сортування; один він знає таємницю, як провадити репетиції, розуміє, які важливі часті зчитування і повні підготовчі повторення п'єси. Він навіть не дозволить акторові вивчити роль у себе вдома, але зробить так, щоб усе вивчилось ними спільно і роль увійшла сама собою в голову кожного під час репетицій, так щоб кожен, оточений тут же обстановлюючими його обставинами, вже мимоволі від одного зітк-

[1] Каратигін В. А. (1802—1853) — російський трагік XIX століття.

нення з ними чув вірний тон своєї ролі. Тоді і поганий актор може непомітно набратися доброго. Поки актори ще не вивчили напам'ять своїх ролей, їм можна перейняти багато у кращого актора. Тут кожен, не знаючи навіть сам, яким чином, набирається правди і природності як у мові, так і в рухах тіла. Тон запитання дає тон відповіді. Зроби запитання пишномовне, дістанеш і відповідь пишномовну; зроби просте запитання, дістанеш і відповідь просту. Кожна найпростіша людина вже здатна відповідати в такт. А якщо тільки актор завчив у себе вдома свою роль, від нього вийде пишномовна, завчена відповідь, і ця відповідь вже залишиться в ньому навік: його нічим не зламаєш; жодного слова не перейме він тоді від кращого актора; для нього стане глухе все оточення обставин і характерів, що обступають його роль, так само як і вся п'єса стане йому глуха й чужа, і він, як мрець, буде рухатись серед мерців. Тільки один істинний актор-художник може чути життя, втілене в п'єсі, і зробити так, що життя це стане видним і живим для всіх акторів; один він може чути законну міру репетицій — як їх проводити, коли припинити і скільки їх достатньо для того, щоб змогла п'єса з'явитися в повній досконалості своїй перед публікою. Вмій тільки змусити актора-художника взятися за цю справу, як за його власну, рідну справу, доведи йому, що це його обов'язок і що честь його ж мистецтва того вимагає від нього, — і він це зробить, він це виконає, тому що любить своє мистецтво. Він зробить навіть більше, дбаючи, щоб і останній з акторів зіграв добре, зробивши точне виконання всього цілого немовби своєю власною роллю. Він не допустить на сцену ніякої пошлої і нікчемної п'єси... тому не допустить, що вже його внутрішнє естетичне почуття відштовхне її. Йому неможливо також, коли б він навіть і здумав, вчинити які-небудь гнобительські вчинки або утиски відносно ввірених йому акторів, як це роблять люди чиновні: його не допустить до того його власна популярність. Який-небудь чиновник-секретар робить відважно свою капость, впевнений, що хоч би як він накапостив, про те ніхто не довідається, бо і сам він — непомітний пішак. Але зроби щось несправедливе Щепкін або Каратигін, про те заговорить одразу все місто. Ось чому особливо важливо, щоб головна відповідальність у всякій справі лягала на людину, вже відому всім до одного в суспільстві. Нарешті, живучи весь у своєму мистецтві, яке стало вже його вищим життям, чистоту якого він береже як святиню, художник-актор не попустить ніколи, щоб театр став провідником розпусти. Отже, не театр винен. Спершу очистіть театр від мотлоху, що захарастив його, а потім уже розбирайте й судіть, що таке театр...

...Дивіться розумно на кожну річ і пам'ятайте, що в ній можуть бути дві зовсім протилежні сторони, з яких одна до часу вам не відкрита. Театр і театр — дві різні речі, так само як і захоплення самої публіки буває двох видів: інша справа захоплення від того, коли якась балетна танцюристка підійме ногу вище,

і знову ж інша справа захоплення від того, коли могутній лицедій потрясаючим словом підійме вище всі високі почуття в людині. Інша справа — сльози від того, що який-небудь заїжджий співак розлоскоче музичне вухо людини, — сльози, що їх, як я чую, проливають тепер у Петербурзі і немузиканти; і знову інша справа — сльози від того, як живим показом високого подвигу людини весь наскрізь просвіжається глядач і після виходу з театру береться з новою силою за обов'язок свій, бачачи подвиг геройський в такому його виконанні...

Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. Выбранные места из переписки с друзьями.
АН СССР, 1952.

ПЕТЕРБУРЗЬКІ ЗАПИСКИ
1836 РОКУ

...Балет і опера — цар і цариця петербурзького театру. Вони стали блискучішими, бучнішими, піднесенішими проти минулих років, і захоплені глядачі забули, що існує величава трагедія, яка мимоволі, надихає високими відчуваннями одностайні серця цієї мовчазно слухаючої юрби; що є комедія — вірний список суспільства, яке проходить перед нами, комедія, строго обдумана, яка глибокістю своєї іронії викликає сміх, — не той сміх, що породжується легкими враженнями, побіжним дотепою каламбуром, не той також сміх, що двигає грубою юрбою суспільства, яке потребує конвульсій і карикатурних гримас природи, а той електричний, живлющий сміх, який вихоплюється мимохіть, вільно й несподівано, від усієї душі, враженого сліпучим блиском розуму, народжується із спокійної насолоди і викликається лише високим розумом. Глядачі праві, що були захоплені балетом і оперою... На драматичній сцені з'являлися мелодрама й водевіль, заїжджі гості, що були господарями у французькому театрі, а на російському відігравали надзвичайно дивну роль. Вже давно визнано, що російські актори трохи дивні, коли зображують марзів, віконтів і баронів, як, мабуть, були б смішні французи, здумавши підробитися під російських мужиків; а сцени балів, вечорів та модних раутів, що з'являються в російських п'єсах, — які вони? А водевілі?.. Давно вже пролізли водевілі на російську сцену, потішають народ середнього статку, добре що смішливий. Хто б міг гадати, що на російській сцені водевіль буде не тільки перекладний, але навіть і оригінальний? Російський водевіль! далебі, трохи дивно...

...І нехай би ще пошесть оцю занесено було могутністю помаху генія! Коли весь світ ладив під ліру Байрона, це не було смішно; у цьому прагненні було навіть щось втішливе. Але Дюма, Дюканж та інші стали всесвітніми законодавцями!.. Присягаюсь, XIX століття палитиме сором за ці п'ять років. О Мольєр, великий Мольєр! ти, що так різноманітно і так повно розвивав свої характери, так глибоко спостерігав усі їхні тіні; ти, суворий,

обачливий Лессінг, і ти, благородний, полум'яний Шіллер, що в такому поетичному світлі показав достойності людини! погляньте, що діється після вас на нашій сцені; погляньте, яка химерна потвора, у вигляді мелодрами, залізла поміж нас! Де ж життя наше? де ми з усіма сучасними пристрастями й химерностями? Хоч би яке-небудь відображення його бачили ми в нашій мелодрамі! Та бреше якнайбезсовісніше наша мелодрама.

Незбагненне явище: те, що повсякденно оточує нас, що нерозлучне з нами, що звичайне, те може помічати один тільки глибокий, великий, незвичайний талант. Але те, що трапляється рідко, що становить виняток, що привертає нашу увагу своєю потворністю, нестройністю серед стройності, за те обома руками хапається посередність. І ось життя глибокого таланту тече в усьому своєму розливі, з усією стройністю, чисте мов дзеркало, відбиваючи з однаковою ясністю і темні і світлі хмарки: у посередності воно волочеться каламутною й брудною хвилею, не відбиваючи ні ясного ні темного.

Химерне стало сюжетом нинішньої драми. Уся справа в тім, щоб розповісти яку-небудь пригоду, неодмінно нову, неодмінно химерну, доти нечувану й небачену: вбивство, пожежі, щонайдикіші пристрасті, яких нема й сліду в теперішніх суспільствах! Немов у наші європейські фраки переодяглися сини палючої Африки! Кати, отрути — ефект, вічний ефект, і жоден персонаж не викликає ніякого співчуття! Ще ніколи не виходив з театру глядач розчулений, у сльозах; навпаки, в якомусь тривожному стані поквапно сідав він до карети і довго не міг зібрати і зрозуміти своїх думок. І серед нашого витонченого, освіченого товариства такий рід видовища! Мимохіть пересуваються перед очима ті криваві змагання, на які збирався дивитись увесь Рим в епоху найвеличнішого панування свого та притупленої пересиченості. Та, хвала богові, ми ще не римляни і не на присмерку існування, а тільки на світанку його! Якщо зібрати всі мелодрами, які було дано за нашого часу, то можна подумати, що це кунсткамера, де навмисне зібрано потворності й помилки природи, чи краще — календар, до якого записано з календарною холодністю всі химерні пригоди, де проти кожного числа виставлено: сьогодні сталося в такому-то місці таке-то шахрайство; сьогодні відтяли голови таким-то розбійникам і підпалювачам; такий-то ремісник зарізав тоді-то дружину свою... і таке інше. Я уявляю, в якому дивному нерозумінні буде нащадок наш, що здумає шукати наше суспільство в наших мелодрамах.

Не дивно, що балет і опера втішливіші і служать для відпочинку: в них насолода спокійна. Опера приймається у нас дуже жадібно. Досі не минув той ентузіазм, з яким кинувся весь Петербург на жваву, яскраву музику «Фенелли», на дику, перейняту пекельною насолодою музику «Роберта». «Семіраміда», на яку за п'ять років перед цим байдуже дивилась публіка, «Семіраміда» в нинішній час, коли музика Россіні майже анахронізм, викликає

цілковите захоплення тієї ж самої публіки. Про ентузіазм, викликаний оперою «Життя за царя», нема що й казати: він зрозумілий і відомий уже цілій Росії. Про цю оперу треба говорити багато або нічого не говорити.

А я не люблю говорити ні про музику, ні про спів. Мені здається, що всі музичні трактати і рецензії мають бути нудні для самих музикантів: у музиці величезна частина її невимовна й нез'ясовна. Музичні пристрасті — не житейські пристрасті; музика іноді тільки виражає, або, краще сказати, підробляється під голос наших пристрастей, щоб, спершись на них, ринути вируючим і співаючим фонтаном інших пристрастей в іншу сферу. Зауважу лише, що меломанія дедалі більше поширюється. Люди такі, яких ніхто не запідозрював у музичному напрямі думок, сидять невідлучно в «Житті за царя», «Роберті», «Нормі», «Фенеллі» та «Семіраміді». Опери даються майже двічі кожного тижня, витримують безліч вистав, і все-таки інколи важко дістати квиток. Вже чи не наша слов'янська співуча природа так впливає? І чи не є це поверненням до нашої старовини після подорожі по чужій землі європейської освіти, де навколо нас говорили все незрозумілою мовою і мелькали все незнайомі люди, повернення на російській тройці, із заливистим дзвіночком, з яким ми, підвівшись на бігу і помахуючи капелюхом, говоримо: «В гостях добре, а вдома краще!»

Яку оперу можна скласти з наших національних мотивів! Покажіть мені народ, який би мав більше пісень! Наша Україна дзвенить піснями. По Волзі, від верхів'я до моря, на всій валці барок, що тягнуться, бурлацькі розлягаються пісні. Під спів ставлять із соснових колод хати по всій Русі. Під спів кидають з рук у руки цеглу, і немов гриби виростають міста. Під спів бабів сповивають, одружують і ховають російську людину. Все подорожнє, дворянство й недворянство, мчить під спів ямщиків. Біля Чорного моря безбородий, смаглявий, із смолистими вусами козак, набиваючи пищаль свою, співає старовинної пісні; а там, на другому кінці, верхи на пливучій крижині, російський промисловець б'є остенем кита, заводячи пісню. Чи ж у нас нема з чого скласти свою оперу? Опера Глінки є лише чудовий початок. Він щасливо умів злити в своєму творі дві слов'янські музики; чуєш, де промовляє росіянин і де поляк: в одного дихає роздольна мелодія російської пісні, у другого — необачний мотив польської мазурки.

...Петербург дуже охочий до театру. Якщо ви гулятимете Невським проспектом свіжого морозного ранку, під час якого небо золотаво-рожевого кольору перемежається просвітчастими хмарами диму, що здіймається з димарів, зайдіть у цей час до сіней Александрінського театру: ви будете вражені наполегливим терпінням, з яким народ, що зібрався, облягає грудьми роздавача квитків, який висуває одну руку свою з віконця. Скільки юрмиться там лакеїв усякого роду, починаючи з того, який прийшов у сірій шинелі і в шовковім кольоровім галстуку, але без шапки,

до того, у якого триповерховий комір ліврейної шинелі скидається на строкатого сукняного метелика для витирання пер. Тут протираються і ті чиновники, яким чистять чоботи куховарки і яким нема кого послати по квиток. Тут побачите, як просто-російський герой, втративши, нарешті, терпець, доходить, на незвичайне здивування, по плечах усього натовпу до віконця і одержує квиток. Тоді тільки ви узнаєте, в якій мірі видно у нас любов до театру. І що ж дається на наших театрах? — якісь мелодрами та водевілі!.. Сердитий я на мелодрами й водевілі.

Становище російських акторів жалюгідне. Перед ними хвилюється й вирує свіже народонаселення, а їм дають персонажів, яких вони і на очі не бачили. Що їм робити з цими дивними героями, які ані французи, ані німці, а якісь навіжені люди, що не мають зовсім ніякої певної пристрасті й чіткої фізіономії? де виявитись? на чому розвинутись талантові? Бога ради, дайте нам російських характерів, нас самих дайте нам, наших шахраїв, наших диваків! на сцену їх, на сміх усім! Сміх — велике діло: він не відбирає ні життя, ні маєтку, але перед ним винуватий — наче зв'язаний заєць... Нам так набридли французькі безбарвні п'єси, що ми вже боїмося бачити своє. Якщо нам покажуть який-небудь живий характер, то ми вже думаємо, чи це не особистість, тому що зображуваний персонаж зовсім не схожий на якого-небудь пейзана, театрального тирана, віршомаза, суддю і подібні до них обношені персонажі, що їх тягнуть беззубі автори до своїх п'єс, як тягнуть на сцену вічних фігурантів, що витанцьовують перед глядачами з тією ж посмішкою своє хвацько витверджене протягом сорока років па. Якщо, наприклад, сказати, що в одному місті один надвірний радник нетверезої поведінки, то всі надвірні радники образяться, а інший, зовсім не той радник, навіть скаже: «Як же це? У мене є родич надвірний радник, чудова людина! Як же можна сказати, що є надвірний радник нетверезої поведінки!» Немов один може ганьбити весь стан! І така дратівливість у нас поширена геть на всі класи. Чи потрібні приклади? Пригадайте «Ревізора»...

Прикро. Далебі, час уже знати, що одне лише вірне зображення характерів, не в загальних витверджених рисах, а в їх національно вираженій формі, яка вражає нас живістю настільки, що ми говоримо: «Та це, здається, знайома людина», — лише таке зображення дає істотну користь. З театру ми зробили іграшку на зразок тих брязкалець, якими заманюють дітей, забувши, що це така кафедра, з якої читається водночас цілому натовпові живий урок, де, при урочистому блискові освітлення, під грім музики, під одностайний сміх, показують знайомий порок, що ховається, і, при таємному голосі загального співчуття, виставляють знайоме високе почуття, яке полохливо заховується...

Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. VI.
Гослитиздат, М., 1950.

ПОПЕРЕДНЄ ПОВІДОМЛЕННЯ ДЛЯ ТИХ, ЩО ПОБАЖАЛИ Б ЗІГРАТИ ЯК СЛІД «РЕВІЗОРА»

І

ПОЧАТКОВІ СТОРІНКИ, ПЕРЕПИСАНІ ГОГОЛЕМ НАБІЛО

Найбільше треба берегтися, щоб не допуститись карикатури. Нічого не повинно бути перебільшеного або тривіального навіть в останніх ролях. Навпаки, треба особливо намагатися акторові бути скромнішим, простішим і ніби благороднішим, ніж насправді є та особа, що виставляється. Що менше думатиме актор про те, щоб смішити і бути смішним, то більше виявиться смішного у взятій ним ролі. Смішне виявиться само собою саме в тій серйозності, з якою робить своє діло кожна особа, виведена в комедії. Всі вони зайняті заклопотано, метушливо, навіть запально своїм ділом, ніби найважливішим завданням свого життя. Глядачеві тільки збоку видно нікчемність їхньої турботи. Але вони самі зовсім не жартують і аж ніяк не думають про те, що з них хтось глузує. Розумний актор, перш ніж схопити дрібні дивацтва і зовнішні дрібні особливості показуваної ним особи, повинен намагатися схопити загальнолюдський вираз ролі.. повинен розглянути, нащо створено цю роль, повинен розглянути головну й переважну турботу кожної особи, на яку витрачається її життя, яка становить повсякчасний предмет думок, вічний гвіздок, що застряв у голові. Схопивши цю головну турботу виведеної особи, актор повинен у такій мірі пройнятись нею сам, [щоб] думки і прагнення взятої ним особи немов засвоїлися ним самим і перебували у голові його невідлучно протягом усієї вистави п'єси. Про окремі сцени та дрібниці він не повинен багато турбуватися. Вони вийдуть самі собою вдало й влучно, якщо тільки він ані на хвилину не викине з голови отой гвіздок, що застряв у голові його героя. Всі ці подробиці і різні дрібні ознаки, — якими так щасливо вміє користуватись навіть і такий актор, що вміє удавати і схоплювати ходу та рухи, але не творити цілком ролі, — все це не більш як фарби, які треба класти вже тоді, коли малюнок знайдено і зроблено вірно. Вони — вбрання й тіло ролі, а не душа її. Отже, насамперед слід схопити саме цю душу ролі, а не вбрання її.

Одна з головних ролей є городничий. Людина ця найбільше турбується про те, щоб не випустити того, що пливе до рук. Через цю турботу йому не було коли подивитися на життя серйозніше або ж краще оглянутися на себе. Через цю турботу він зробився гнобителем і зачерствів майже непомітно для самого себе, бо злобного бажання гнобити в ньому нема; є тільки просто бажання загрібати все, що бачать очі. Просто він забув, що це тягар для іншого і що від цього у декого тріщить спина. Він раптом простив купців, що хотіли загубити його, коли ті запропонували йому привабливу пропозицію, бо ці привабливі блага життя заволоділи

ним і спричинилися до того, що в ньому зачерствіла й одубіла здатність відчувати становище й страждання іншого. Він почуває, що грішний; він ходить до церкви; він думає навіть, що твердий у вірі. Він навіть помишляє колись потім покаятись. Але велика спокуса всього того, що пливе до рук, і привабливі життєві блага, і гарбати все, не пропускаючи нічого, зробилося в нього вже ніби просто звичкою.

Російський чоловік — який не те щоб був недолюдком, а в якого спотворилося поняття правди, який став весь брехня, вже навіть і сам того не помічаючи. Через те він і резонерствує, поважний і навіть солідний і навіть не без запалу скаже іноді слово. Можливо, він навіть один із тих людей, які, коли б побачив, що всі довкола нього зробилися чесними, — що чесність — вима[га]...

II

ПОВНИЙ ЧОРНОВИЙ ТЕКСТ

Найбільше треба берегтися карикатури. Нічого не повинно бути карикатурного. Що більше простоти у грі, то... Що менше думатиме актор про те, щоб смішити і бути смішним, то більше сама особа буде смішною. В серйозності всіх осіб, з якою кожна з них зайнята сама своєю справою, зробиться... Перш ніж схопити дивацтва і дрібні зовнішні особливості кожної особи, актор повинен піймати загальнолюдський вираз ролі. [Раніше самого характеру особи] треба розглянути покликання, для чого вона покликана, в чому полягають турботи і клопіт кожної особи, на які витрачається її [життя], біля чого саме обертається її життя, до чого і куди пориваються повсякчас усі її думки і прагнення. Схопивши цю головну турботу виведеної особи, актор повинен сам пройнятися цією турботою, засвоїти собі всі думки і прагнення так, щоб вони завжди були в його голові під час вистави; про окремі сцени він не повинен навіть і думати. Вони самі собою вийдуть добре, коли тільки він буде ставитися серйозно й палко до тої саме справи, що її, не жартуючи, робить виведена особа.

Одна з головних ролей — це городничий, людина, найбільше заклопотана тим, щоб не прогавити, що пливе до рук. Через цей клопіт йому не було часу подивитись серйозніше на життя або оглянутись на себе. Через цей клопіт він, можливо, і сам не відчув, як зробився і сам гнобителем, бо злісного бажання гнобити в нього нема. У нього є тільки прагнення прибрати до рук усе, що тільки бачать очі. Він забув, що від цього тріщить спина у ближнього. Інколи, одначе, він почуває, що грішний, молиться, ходить до церкви, гадає навіть, що у вірі твердий, і думає навіть колись покаятися. Але велика спокуса того, що пливе в руки, і велика постійна звичка. Його вразила чутка про ревізора, що розійшлася по місту, ще більше вразило його те, що цей ревізор incognito [1],

[1] Потаємно, не називаючи себе.

невідомо коли буде, з якого боку візьметься. Він перебуває від початку до кінця п'єси в становищах скрутніших за ті, в яких йому траплялося бувати в інші дні життя. Нерви його напружені. Переходячи від страху до надії і радості, погляд його трохи розпалений від того, і він став піддатливішим на обдурення, і його, якого в інший час не скоро можна було б... обдурити, стає можливим. Побачивши, що ревізор у нього в руках, не страшний і навіть з ним породичався, він буйно радіє від однієї думки про те, як помчить віднині його життя серед бенкетів, випивок, як він роздаватиме посади, вимагатиме на станціях коней і примушуватиме чекати в прихожій городничих, важничати, задавати тон. Тому-то несподіване оголошення про приїзд справжнього ревізора для нього більше, ніж для всіх інших, громовий удар, і становище його робиться справді трагічним.

Суддя людина менш грішна в хабарах. Він навіть не охочий чинити неправду, але [велика] пристрасть до псового полювання... Що ж робити! кожна людина має якусь пристрасть... Через неї він наробив силу різних неправд, не підозрюючи сам того. Він зайнятий собою і розумом своїм і єдине і через те тільки безбожник, що саме в цьому має простір виявити себе. Для нього кожна подія, навіть і та, що завдала страху іншим, є знахідка, бо дає привід для його здогадок та міркувань, з яких він задоволений, як артист своєю роботою. Оця самонасолода повинна відбиватись на лиці актора. Він говорить і водночас дивиться, який ефект справляють на інших його слова. Він шукає висловів.

Земляника людина товста, а шахрай тонкий. Незважаючи на неосяжну товщину свою, має багато виверткого й підлесливого у висловах, вчинках. На запитання Хлестакова, як звалася з'їдена риба, він підбігає легко, ніби двадцятидворічний франт, для того тільки, щоб при самому його носі сказати «Лабардан». Він належить до тих людей, що, бажаючи викрутитися самі, не знаходять іншого засобу, як топити інших, і через те поспішні на всілякі каверзи та доноси, не беручи до уваги ні кумівства, ні дружби, думаючи тільки про те, як би винести себе. Незважаючи на неповороткість і огрядність, завжди повороткий. А розумний актор не пропустить усіх тих випадків, де послуга товстої людини буде особливо смішна в очах глядачів, без ніякого бажання зробити з цього карикатуру.

Доглядач шкіл — ніщо інше, як тільки налякана людина частими ревізіями та доганами, невідомо за віщо; а через те боїться як огню всіляких одвідин і тремтить як лист, почувши про ревізора, хоч і не знає сам, у чому грішний. Акторові, що грає цю особу, залишається показати самий тільки постійний страх.

Поштмейстер — простодушна до наївності людина, що дивиться на життя, як на зібрання цікавих історій для розваги, які він вичитує в розпечатуваних листах. Ця особа доступна з перш... Нічого більше не залишається робити акторові, як бути простодушним, скільки можна.

Але два міські балакуни Бобчинський та Добчинський [потребують особливо, щоб] їх було зіграно добре. Їх повинен дуже добре уявити собі актор. Це люди, у яких все життя полягає в біганні по місту із засвідченням пошани [всім до одного] та в розміні звісток. Все у них спинилося... Пристрасть розповісти поглинула всяке інше заняття. І ця пристрасть зробилася їх рушійною пристрастю і прагненням життя. Треба, щоб видно було те задоволення, коли, нарешті, доб'ється того, що йому дозволять про щось розповісти. Поспішність і метушливість у них тільки від побоювання, щоб хтось не перебив і не перешкодив йому розповісти. Цікаві— від бажання мати про що розповісти. Від цього Бобчинський навіть трохи заїкається. Вони обидва низенькі, куценькі, надзвичайно схожі один на одного, обидва з невеличкими черевцями. Обидва кругловиді, одягнені чистенько, з прилизаним волоссям. У Добчинського навіть невеличка лисинка на середині голови: видно, що він не холоста людина, як Бобчинський, а вже жонатий. Але, незважаючи на все те, Бобчинський бере гору над ним, бо він жвавіший і навіть трохи керує його розумом. [Усі дрібні атрибути повинен] одкинути геть актор, коли хоче виконати цю роль, і уявляти собі тільки те, що він сам хворий на незвичайну сверблячку язика. Одно слово, це люди, що їх доля викинула для чужих потреб, а не для своїх власних.

Решта осіб: купці, гості, поліцейські і різні прохачі — це особи, що їх ми щодня маємо перед нашими очима, а через те їх може легко показати кожний, хто вміє підмічати особливості в мові та в манерах людини всякого стану. Те саме можна сказати і про слугу, незважаючи на те, що ця роль значніша від інших. Російський слуга, літній уже, що дивиться трохи вниз, грубіянить панові, зрозумівши, що пан легкодум і ніщо, і який любить сам собі читати напучення для пана, який мовчки шахрай, одначе дуже вміє скористатись у випадках, коли можна так собі, між іншим поживитись, — відомий кожному. Тому ця роль виконувалася завжди добре. В однаковій мірі кожний може відчути, яке враження може справити приїзд ревізора на кожну з цих осіб.

Не треба тільки забувати того, що в голові всіх сидить ревізор. Усі зайняті ревізором. Навколо ревізора обертаються страхи і надії всіх дійових осіб. У одних надія позбутись поганих городничих і всіляких хапуг. У інших панічний страх, бо вони бачать, що найголовніші сановники і передові люди міста охоплені страхом. Решта, що дивиться на всі справи в світі спокійно, копаючись у себе в носі, цікавиться, не без деякого таємного побоювання побачити, нарешті, ту особу, що спричинила стільки тривог і, значить, неодмінно має бути надто незвичайною й важливою особою.

Найтяжча роль того, якого визнало перелякане місто за ревізора. Хлестаков сам собою нікчемна людина. Навіть пусті люди називають його найпустішим. Ніколи б йому в житті не довелося

зробити щось таке, що привернуло б чиюсь увагу. Але сила загального страху створила з нього чудову комічну особу. Страх, що затуманив очі всіх, дав йому простір для комічної ролі. Обмежуваний і стримуваний досі в усьому, навіть і в пориванні пройтися козирем по Невському проспекту, він відчув простір і раптом розгорнувся, сам того не чекаючи. Все в ньому сюрприз і несподіваність. Він навіть дуже довго не в силах догадатись, чому до нього така увага, пошана. Він відчув тільки приємність і задоволення, бачачи, що його слухають, догоджають, виконують усе, що він хоче, ловлять жадібно все, що він промовляє. Він розбалакався, аж ніяк не знаючи на початку розмови, куди поведе його балаканина. Теми для розмов дають йому ті, що вивідують. Вони самі неначе кладуть йому все в рот і створюють розмову. Він почуває тільки те, що скрізь можна добре похизуватися, коли ніщо не стає на заваді. Він почуває, що він і в літературі пан, і на балах не останній, і сам дає бали і, нарешті, що він державна людина. Він за все хапається, про що б йому не... Обід з усілякими лабарданами та винами розв'язує йому язик. Що далі, то більше входить усіма почуттями в те, що говорить, і тому висловлює багато що майже із запалом. Не маючи ніякого бажання обдурювати, він забуває сам, що бреше. Йому вже здається, що він справді все це робив. Тому сцена, де він говорить про себе як про державну людину, [і нагнала такого] страху [на кожного] чиновника. Ось чому, особливо тоді, коли він розповідає, як розпікав геть чисто всіх у Петербурзі, з'являється на лиці пиха і всі атрибути, і все, що завгодно. Бачучи, як розпікають, переживши і сам це, бо і самого його не раз розпікали, він це повинен майстерно зобразити в розмовах; він відчув у цей час особливу втіху [розпекти нарешті і самому] інших, хоча б у роз[повідях]. Він би й далі пішов у своїй балаканині, але язик його вже був неспроможним, через те чиновники змушені були відвести його з пошаною й страхом перепочити. Прокинувшись, він той же Хлестаков, що був раніше. Він навіть не пам'ятає, чим налякав усіх. В ньому, як і раніш, ніякої тями і глупота в усіх вчинках. Закохується він і в матір, і в доньку майже одночасно... Просить грошей через те, що це якось само собою злітає з язика, і через те, що вже в першого він попрохав, і той догідливо запропонував. Тільки під кінець акту він догадується, що його вважають за когось більшого. Але якби не Йосип, якому сяк-так удалось трохи розтлумачити, що така омана не може довго тривати, він би преспокійно дочекався штовханів і проводів з двору не з честю. Одно слово, це фантасмагорична особа, що, як брехливий втілений обман, занеслася разом із тройкою бозна-куди. А проте треба, щоб цю роль грав найкращий актор з тих, що є, бо вона найтрудніша від усіх. Ця пуста людина і нікчемний характер містить у собі зібрання багатьох тих якостей, що їх мають і не нікчемні люди. Актор особливо не повинен випустити з уваги це бажання похизуватися, яким більше чи менше заражені всі люди і яке найбільше відбилося в Хлеста-

кові, — бажання дитяче, але воно [буває] у багатьох розумних і літніх людей, так що мало кому на віку своєму не траплялося в якійсь справі від... нього. Одно слово, актор для цієї ролі повинен мати дуже багатосторонній талант, що вмів би виражати різні людські риси, а не якісь постійні, ті самі. Він повинен бути дуже спритною світською людиною, інакше не буде в силі виразити наївно й простодушно ту пусту світську легковажність, яка несе людину на всі боки поверх усього, якої так багато припало Хлестакову.

Останню сцену «Ревізора» слід зіграти особливо розумно. Тут уже не жарт, і становище багатьох осіб майже трагічне. Становище городничого разючіше від усіх. Як би там не було, але побачити себе раптом обдуреним так грубо і до того ж пустим і нікчемним хлопчиськом, який навіть і фігурою ніщо, бо скидається на сірника [Хлестаков, як відомо, тоненький, а решта всі огрядні], — бути ним обдуреним: це не жарт. Обдурено так грубо того, який умів водити за ніс розумних людей і навіть найспритніших шахраїв! Сповіщення про приїзд, нарешті, справжнього ревізора для нього громовий удар. Він скам'янів. Розпростерті його руки і закинута назад голова лишилися нерухомі, і круг нього вся дійова група утворює в одну мить скам'янілу групу в різних позах.

Уся сцена — це німа картина, а тому її слід робити так, як роблять живі картини. Кожній особі має бути визначена поза залежно від її характеру, міри страху її і від того, як повинні вразити її слова, що сповістили про приїзд справжнього ревізора. Треба, щоб ці пози зовсім не нагадували одна одну, і були б різноманітні й різні, а через те слід, щоб кожний пам'ятав свою і міг би раптом прибрати її, як тільки слух його вразиться страшною звісткою. Спочатку вийде це неприродно і скидатиметься на автоматів; але потім, по кількох репетиціях, в міру того як кожний актор увійде глибше в становище своє, надана йому поза усвідомиться, зробиться природною, йому властивою. Дерев'яність і незграбність автоматів зникне, і здасться, що ніби сама собою вийшла заніміла картина.

За сигнал для зміни положень може стати отой незначний звук, що вихоплюється з жіночих уст при якійсь несподіванці. Одні помалу приходять у положення, дане для німої картини, починаючи [переходити] в нього вже при появі вісника із страшним повідомленням: це — ті, що менше, а інші раптом — це ті, що більше вражені. Не погано першому акторові залишити на якийсь час свою позу і подивитися самому кілька разів на цю картину як глядач, щоб побачити, що треба послабити, посилити, пом'якшити, аби картина вийшла природнішою.

Картина повинна бути встановлена майже так:

Посередині городничий, зовсім онімілий і остовпілий. Праворуч його дружина й донька, звернені до нього з переляком на обличчі. За ними поштмейстер, що перетворився на знак запи-

тання, звернений до глядачів. За ним Лука Лукич, увесь блідий як крейда. Ліворуч від городничого Земляника з піднятими вгору бровами і пальцями, притуленими до уст, як людина, що чимось дуже опеклася. За ним суддя, що присів майже до землі і зробив губами гримасу, ніби кажучи: «Отака ловись!..» За ними Добчинський і Бобчинський, витріщивши очі і роззявивши рота, дивляться один на одного. Гості поділяються на дві групи по обидва боки: одна робить один спільний рух, [намагаючись] зазирнути в лице городничому. Майже цілу хвилину триває ця німа сцена, поки не спадає нарешті завіса. Щоб утворилася група більш вдало й природніше, найкраще доручити художникові, який уміє утворювати групи, зробити малюнок і тримати мал...

Коли тільки кожен з акторів засвоїть, хоч скільки-небудь, усі положення ролей своїх протягом усього часу вистави п'єси, то вони виявлять також і в цій німій сцені положення разюче ролей своїх, увінчавши цією сценою ще більше досконалість гри своєї. А коли вони були байдужі і неприродні під час вистави, то залишаться так само байдужі і неприродні тут, з тією різницею, що в цій німій сцені ще більше виявиться їхня немайстерність.

Н. Гоголь. Собрание сочинений, т. 2.
Издательство «Правда», 1952.

З ЛИСТІВ ДО М. С. ЩЕПКІНА

I

[24 жовтня н. ст. 1846. Страсбург]

... Хлестакова повинен грати Живокіні. Дайте неодмінно від себе мотив іншим акторам, особливо Бобчинському й Добчинському. Постарайтесь самі зіграти перед ними деякі ролі. Зверніть особливу увагу на останню сцену. Треба неодмінно, щоб вона вийшла картинною і навіть вражаючою. Городничий повинен бути цілком розгубленим і зовсім не смішним. Дружина й дочка в цілковитому переляку повинні звернути очі на нього одного. У доглядача училищ повинні труситись коліна сильно; у Земляники теж. Суддя, як вже відомо, з присядкою. Поштмейстер, як уже відомо, із знаком запитання до глядачів. Бобчинський і Добчинський повинні запитувати очима один в одного пояснення цьому всьому. На обличчях дам-гостей уїдлива посмішка, крім однієї дружини Луканчика, яка повинна бути вся — переляк, бліда, як смерть, і рот розкритий. Хвилину або хвилини зо дві неодмінно повинна тривати ця німа сцена, так щоб Коробкін, знудившись, встиг почастувати Растаковського тютюном, а хто-небудь з гостей

навіть досить гучно висякатись у хусточку. Щождо доданої при цьому «Розв'язки Ревізора», яка повинна йти зразу ж після «Ревізора», то ви, перше ніж давати її вивчати акторам, вчитайтесь у неї гарненько самі, збагніть значення й міцність кожного слова, кожної ролі так, якби вам довелось усі ці ролі зіграти самому, і, коли вони ввійдуть вам у голову всі, зберіть акторів і прочитайте їм, і прочитайте не один раз, — прочитайте разів зо три-чотири або навіть п'ять. Не нехтуйте, що ролі маленькі і по кілька рядків. Рядки ці повинні бути сказані твердо, з цілковитим переконанням в їх істині; тому що це — суперечка, і суперечка жива, а не повчання. Гарячитись не повинен ніхто, крім хіба Семена Семеновича; але слова вимовляти повинен кожен трохи голосніше, ніж у звичайній розмові, тому що це суперечка. Микола Миколайович повинен бути навіть почасти крикливий; Петро Петрович — з деяким заливом. Взагалі було б добре, коли б кожен з акторів держався крім того ще якого-небудь йому відомого типу. Тому, хто грає Петра Петровича, треба вимовляти свої слова особливо крупно, виразно, зернисто. Він повинен скопіювати того, кого він знав як такого, що найкраще говорить по-російськи. Добре було б, коли б він міг трохи додержуватись американця Толстого. Миколі Миколайовичу належить, за браком іншого, додержуватись Миколи Пилиповича Павлова,[1] тому що в нього найрівніший і найпристойніший голос з усіх наших літераторів; притому в нього неважко потрапити. Самому Семенові Семеновичу слід дати благороднішу замашку, щоб не сказали, що він узятий з Миколи Михайловича Загоскіна[2]. Вам же ось зауваження. Старайтесь вимовляти всі ваші слова якнайтвердіше й найспокійніше, ніби ви говорите про найпростішу, але дуже потрібну справу. Боронь вас боже надто розчулитися. Ви розпхикаєтесь, і вийде у вас просто чортзна-що. Краще старайтесь так вимовити слова, хоч найближчі до вашого власного душевного стану, щоб глядач бачив, що ви стараєтесь вдержати себе від того, щоб не заплакати, а не справді заплакати. Враження буде від того кілька разів сильніше. Старайтеся заздалегідь під час читання своєї ролі вимовляти твердо кожне слово, простою, але проймаючою мовою, — майже так, як начальник артілі говорить своїм робітникам, коли дорікає їм чи картає їх за те, в чому вони справді провинились. Ваша велика вада в тому, що ви не вмієте вимовляти твердо всяке слово: від цього ви неповний владар собою в своїй ролі. У городничому ви найкращий від усіх ваших інших ролей саме тому, що відчули потребу говорити виразніше. Будьте ж і тут, і в «Розв'язці Ревізора», тим самим городничим. Бережіть себе від сентиментальності і стежте самі за собою. Почуття з'явиться у вас само собою: за ним не бігайте; біжіть за тим, як би стати володарем себе...

---

[1] М. П. Павлов (1805—1867) — другорядний російський письменник.
[2] М. М. Загоскін (1789—1852) — відомий письменник і драматург.

II

Грудня 16 [н. ст. 1846] Неаполь.

... «Ревізора» треба буде дати так, як слід (скільки-небудь відповідно до того, що вимагає принаймні автор його), а для цього потрібен буде час. Треба, щоб ви переграли хоч у думці всі ролі, почули ціле всієї п'єси і кілька разів прочитали б саму п'єсу акторам, щоб вони таким чином мимоволі завчили справжній смисл кожної фрази, який, як ви самі знаєте, раптом може змінитися від одного наголосу, переміщеного на інше місце чи на інше слово. Для цього треба, щоб передусім я прочитав вам самому «Ревізора», а ви б прочитали потім акторам. Бувши в Москві, я не міг читати вам «Ревізора». Я не був у належному настрої, а тому не міг навіть зуміти дати відчути іншим, як він повинен бути зіграний. Тепер, хвалити бога, можу. Заждіть, може мені вдасться так улаштувати, що вам можна буде приїхати літом до мене. Мені ні в якому разі не можна заглянути в Росію раніше закінчення роботи, яку потрібно закінчити. Може, вам також буде тоді зручно взяти з собою і якого-небудь товариша, що більше від інших тямить у справі. А до того часу ви все-таки не пропускайте вільного часу і вводьте хоча б потроху другорядних акторів у належну суть ролей, у благородний, вірний такт розмови — розумієте? — щоб не було чути фальшивого звука. Нехай ніхто з них не відтіняє своєї ролі і не кладе на неї фарб і колориту, але нехай почує загальнолюдський її вислів і збереже загальнолюдське благородство мови. Одним словом, вигнати зовсім карикатуру і ввести їх у розуміння, що треба не *удавати*, а *передавати,* насамперед думки, забувши химерність і особливість людини. Фарби покласти неважко; дати колір ролі можна й потім; для цього досить зустрітися з першим диваком і вміти перекривити його; але відчути суть справи, для якої покликана дійова особа, важко, і без вас ніхто сам по собі з них цього не відчує. Отже, зробіть їм близьким ваше власне відчування, і ви зробите цим істинно доблесний подвиг на честь мистецтва...

Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6.
ГИХЛ, М., 1953.

В. Г. Бєлінський

(1811—1848)

Віссаріон Григорович Бєлінський, за його власним визнанням, пристрасно любив театр. Великому критику належить чимало статей з питань театру, які відіграли величезну роль в історії боротьби вітчизняного театрального мистецтва за реалізм та народність.

Ще в роки навчання в гімназії Бєлінський часто відвідує театр, бере участь в аматорських виставах. Дев'ятнадцятирічним юнаком він пише антикріпосницьку драму «Дмитрій Калінін», що стає одним з приводів виключення його з університету.

Починаючи з статті «Літературні мріяння», Бєлінський систематично звертається до питань театрального мистецтва, обстоює створення самобутнього народного російського театру, вільного від наслідування чужих зразків. За передумову організації такого театру він вважає насамперед створення російської національної драматургії. Саме виходячи з цих позицій, критик веде послідовну боротьбу за реалістичну драматургію, активно виступає проти псевдоромантичних п'єс Кукольника та Полевого, проти класицизму й псевдокласичних п'єс.

Народження нової драматургії В. Бєлінський вбачає в п'єсах М. Гоголя — «Ревізор», «Одруження» — й дає їм захоплену оцінку. Разом з тим він привертає увагу російського театру до реалістичної творчості Шекспіра.

Боротьбу за глибокоідейний реалістичний репертуар Бєлінський поєднує з боротьбою за життєво правдиве сценічне мистецтво, присвячує чимало своїх статей і рецензій розглядові творчості найвидатніших акторів сучасного йому театру.

Вилощеному, холодному мистецтву відомого трагіка Александрінського театру В. Каратигіна, вихованого на традиціях класицизму, В. Бєлінський протиставляє демократичний талант П. Мочалова. Його натхненне мистецтво в хвилини найбільшого піднесення було для критика високим зразком акторської творчості. У той же час Бєлінський справедливо вказує на хиби гри Мочалова, які полягали в її нерівності.

Актором, у мистецтві якого високе громадське спрямування поєднувалось із завершеною майстерністю, був, на думку Бєлінського, М. С. Щепкін.

Глибоко принципове значення мають загальні зауваження Бєлінського про мистецтво театру. Ці його зауваження, як і думки М. В. Гоголя та М. С. Щепкіна, закладали основи реалістичної естетики театрального мистецтва. Так, Бєлінський перший виступив проти розподілу акторів на амплуа — трагіків, коміків та ін., що існував тоді у театрі, вимагав ансамблю, цілісності вистави в ім'я найбільш повного розкриття ідеї драматичного твору.

Критична спадщина Бєлінського в галузі драматургії та театру близька нам своєю войовничою ідейністю. Пристрасна боротьба Бєлінського за реалізм була наскрізь пройнята патріотичним почуттям, бо правда мистецтва, якої він вимагає від письменників, від драматургів, від акторів, корениласи в гарячій любові до свого народу, в любові до вітчизни.

МОЧАЛОВ У РОЛІ ГАМЛЕТА

... Сценічне мистецтво є мистецтво невдячне, тому що воно живе тільки в хвилину творчості і, могутньо діючи на душу в теперішньому, воно невловиме в минулому. Як спогад, гра актора жива для того, хто був нею вражений, але не для того, кому б хотів він передати своє про неї уявлення. А ми хочемо саме це зробити, хочемо передати ті відчування, те життя без імені, той стан духу без усякої посередньої можливості виразу, якими обдарував нас могутній художник і при спогаді про які наша схвильована душа, втішаючись, марно шукає слів і образів, щоб зробити для інших ясним і відчутним споглядання минулих хвилин своєї високої насолоди... І що ж ми зробимо для цього? — Чи полічимо всі ті місця, в яких художник був особливо сильним?— але нам можуть і не повірити. Чи визначимо загальними рисами характер його гри? — але й тут ми досягнемо багато-багато, якщо вірогідності, а ми хотіли б, щоб у нашому звіті була очевидність. Ні, не докладний і грунтовий звіт повинні ми написати, не думку нашу повинні ми подати на суд читачів, які можуть і прийняти і не прийняти її: ми повинні примусити їх повірити нам безумовно, а для цього нам треба збудити в душах їх усі ті потрясіння, разом і болісні і солодкі, невловимі і дійсні, якими захоплював і мучив нас з власної волі великий артист; треба ринути їх у той стан душі людської, коли вона, захоплена чародійною силою і квола, щоб захиститись від її могутніх чар, віддається їй до самозабуття і, люблячи чужою любов'ю, страждаючи чужим стражданням, усвідомлює себе тільки в одному почутті безкрайньої насолоди, але вже не чужої, а своєї власної; словом, нам треба зробити з нашими читачами те саме, що робив з нами Мочалов... Але це означало б іти на суперництво, на змагання з тим великим художником, чий геній поділив з Шекспіром славу створення Гамлета, чия глибока душа з найглибших тайників своїх висилала і руйнівні бурі пристрастей і урочистий спокій душі... Змагатися з ним!.. але для цього потрібно, щоб кожен наш вислів був живим, поетичним образом; потрібно, щоб кожне наше слово трепетало життям, щоб у кожному нашому слові відгукувався то несамовитий регіт безумного відчаю, то в'їдлива й гірка насмішка душі, зневаженої і долею, і людьми, і самою собою, то сумно-ремствуюча скарга стомленого самим собою безсилля, то гармонійний лепет любові, то урочисто-сумний голос примиреного з самим собою духу... Так,

треба, щоб кожне наше слово було пройняте кров'ю, жовчю, сльозами, стогоном і щоб з-за наших живих і поетичних образів майоріло перед очима читачів якесь прекрасне меланхолійне обличчя, і лунав голос, повний смутку, шаленства, любові, страждання, і в усьому цьому завжди гармонійний, завжди гнучкий, завжди такий, що проникає в душу і потрясає її найпотаємніші струни... Отоді б ми цілком досягли своєї мети і зробили б для наших читачів те саме, що зробив для нас Мочалов. Але — ще раз — для цього треба мати душу вулканічну й палку, і не тільки здатну найвищою мірою страждати і любити, а й змушувати інших страждати і любити, передаючи їм свою любов і свої страждання... Рецензентові треба зробитися поетом, і поетом великим... Все це ми говоримо зовсім не для того, щоб піднести Мочалова: його талант, цей, за висловом одного відомого літератора, *самородок чистого золота*, і нестихаючі оплески цілої Москви, як свідчення незвичайного успіху, роблять для Мочалова зайвими всі побічні засоби його звеличення. І все, що ми сказали, не застосовується до нього одного виключно, а до кожного великого актора. Сценічне мистецтво є мистецтво невдячне — ось що хотіли ми сказати, говорячи про неможливість дати задовільний звіт про гру Мочалова. Ви прочитали твір великого генія і хочете розібрати його: перед вами книга, і якби у вас нестало сили показати його в належному світлі, ви розповісте його зміст, випишете з нього місця, і тоді він заговорить сам за себе. Ви хочете просто дати про нього уявлення вашому другові, знайомому, який не читав його: скажіть основну думку, зміст, кілька віршів, що врізалися в вашу пам'ять, — і ви знову досягнете своєї мети. Ви прослухали музичний твір і хочете або знову оживити його для себе, або дати про нього кому-небудь уявлення: ви сідаєте до фортепіано або співаєте мотив, — і якщо це буде далеко не те, що ви чули, то все-таки щось схоже на те... Естамп дає вам уявлення про великий твір живопису. Але актор... попросіть його самого нагадати вам яке-небудь місце, що особливо вразило вас в його грі, і ви побачите, що він сам неспроможний його повторити [1], а якщо й повторить, то не так, може краще — тільки не так... Чи чуєте: він *сам* неспроможний; як же може передати його гру простий любитель його мистецтва і до того ж на папері, мертвою буквою?.. Ми любимо Мочалова як великого художника, ми вдячні йому за ті хвилини невимовної насолоди, якими він стільки разів захоплював нашу душу; але ми пишемо ці рядки не для нього, а для мистецтва, яке ми любимо, і для задоволення зрозумілої потреби говорити про те, що було причиною нашої великої насолоди. І ось саме тут наше побоювання: що любиш, те хочеш і інших змусити любити, а для цього недосить

[1] Проте є й такі актори, які становлять виняток з цього правила і яким у найбільш патетичних місцях їх ролі можна кричати **форо**. І таких акторів іноді вважають великими. (*В. Б.*).

самої любові — потрібне ще й уміння передати її. Але ми за це взялись добровільно, захоплювані несвідомим бажанням поділитися з іншими своїми прекрасними відчуваннями і вказати їм на пізнане нами і, можливо, ще невідоме для них джерело естетичної насолоди, на новий світ прекрасного життя; нехай же наша безкорислива спонука буде нам виправданням в разі неуспіху, якщо для неуспіху в добровільно взятій на себе справі може бути якесь пробачення. А ми вважатимемо, що цілком досягли своєї мети, що ми нагороджені і щасливі, коли, передаючи глибокі і прекрасні відчування, якими хвилювала нас натхненна гра великого актора, і вказуючи на ті хвилини його найвищого піднесення, які відділялись від цілого виконання ролі і з особливою могутністю потрясали душі глядачів, примусимо тих, що були на цих виставах, сказати: «так, це правда: все було прекрасно, ці хвилини були великі», а тих, що не бачили «Гамлета» на сцені, примусимо пошкодувати про цю втрату і побажати винагородити її...

Що́ таке сценічне мистецтво? — Як усяке мистецтво, воно є творчість. Тепер: у чому ж полягає творчість актора, талант — і сила якого — в умінні вірно здійснити вже створений поетом характер? — У слові *здійснити* полягає творчість актора. Ви читаєте «Гамлета», розумієте його, але не бачите його перед собою як особу, що має певну фізіономію, певний колір волосся, певний о́рган голосу, певні манери, — словом, конкретну, живу особистість. Це якась статуя, з виразом пристрасті на обличчі, але і волосся, і обличчя, і очі якої одного кольору — кольору мармуру. Звичайно, всю цю *видиму* особистість ви створюєте самі або, краще сказати, ви її уявляєте собі, але незалежно від Шекспіра і відповідно до вашої суб'єктивності. Якщо, з одного боку, ви не маєте права людині холодній і повільній надати фізіономії жвавої, палкої, то, з другого боку, цілком від вас залежить, не змінюючи характеру особи, надати їй рис за своїм ідеалом, тому що кожна драматична особа Шекспіра конкретна й жива, як особа, що діє вільно й реально, але через свого творця; ви скрізь бачите *його* присутність, але не бачите *його* самого, ви читаєте *його* слова, але не чуєте *його* голосу, і цю недостачу поповнюєте власною своєю фантазією, яка, будучи цілком залежною від автора, в той же час і вільна від нього. Драматична поезія не повна без сценічного мистецтва: щоб цілком зрозуміти особу, мало *знати,* як вона діє, говорить, почуває, — треба *бачити і чути,* як вона діє, говорить, почуває. Два актори, однаково великі, однаково геніальні, грають роль Гамлета; у грі кожного з них буде видно Гамлета шекспірівського; але разом з тим це будуть два різні Гамлети, тобто кожний з них, будучи вірним виразом однієї й тієї ж ідеї, матиме свою власну фізіономію, створення якої належить уже сценічному мистецтву. Суть кожного мистецтва полягає в його свободі; а без свободи мистецтво є ремесло, для якого не треба родитися, але якого можна навчитися. Свобо-

да сценічного мистецтва, як мистецтва самостійного, хоч і зв'язаного з драматичним, безмежна, тому що можливість давати різні фізіономії одній і тій же особі полягає не в суб'єктивності актора, а в ступені його таланту і в ступені розвитку його таланту: один і той же актор може зіграти двох шекспірівських і в той же час двох різних Гамлетів, і ніколи не може зіграти ролі Гамлета двічі цілком однаково. Сила й суть сценічного генія цілком тотожна з генієм інших мистецтв, тому що, подібно до них, вона полягає в цій постійній здатності, збагнувши ідею, знайти вірний образ для її виразу. Але між поетом і актором, внаслідок індивідуальності їх мистецтв, є і велика різниця. Чим вище поет, тим спокійніше творить він: образи й явища проходять перед ним, викликувані чарівними заклинаннями його творчої сили, але вони живуть у ньому, а не він живе в них; він розуміє їх об'єктивно, але живе в тому житті, яке утворюють вони своєю гармонійною цілістю, а не в якому-небудь з них окремо; а тому що показуване їх спільністю життя є життя абсолютне, його втіха цим життям, природно, спокійна. Актор, навпаки, живе життям тієї особи, яку зображає. Для нього існує не ідея цілої драми, а ідея однієї особи, і він, зрозумівши ідею цієї особи об'єктивно, виконує її суб'єктивно. Взявши на себе роль, він уже — не він, він уже живе не своїм життям, а життям особи, яку зображає; він страждає її горем, радіє її радощами, любить її любов'ю; всі інші актори, які грають разом з ним, стають на цю мить його друзями або його ворогами, за властивістю ролі кожного. І, боже мій, скільки засобів потребує сценічний талант! Ми не говоримо вже про засоби матеріальні, але необхідні, якими є: міцна будова, стрункий, високий стан, звучний і гнучкий голос; для цього потрібна ще організація — вогненна, дратлива, запальна; обличчя рухливе, справжнє дзеркало всіх почуттів, які проходять по душі; здатність любити і страждати глибока й безмірна. Ви читаєте драму з співчуттям, вона вас хвилює, але ви ні на хвилину не забуваєте, що ви не Гамлет, не Отелло, і вам від цього читання лишається сама тільки насолода, після якої ви здорові і душею і тілом; а актор? — о, він не росіянин, не москвич, не Мочалов у цю хвилину, а Гамлет або Отелло, який почуває в своїй душі всі рани їх душі. Якщо ви прочитали драму вголос, то чим з більшим захопленням прочитали ви її, тим більше стискаються ваші груди і тим більшу знемогу почуваєте в усьому організмі: що ж повинен почувати після своєї гри актор, який пережив за кілька годин ціле життя, складене з боротьби і мук пристрастей великої душі? — І чи не тому так мало геніальних акторів? Справді, скільки імен перейшло в потомство? — дуже небагато: Гаррік, Кембль, Кін — і тільки. Нам, можливо, скажуть, що ми забули Тальму, пп. Жорж і Марс: ні, ми не забули їх, але вони були французи... а ми дуже несміливі в наших міркуваннях, коли слово «француз» збігається з словом «мистецтво» і коли ми не маємо під рукою вірних даних для міркування

про цього француза у відношенні до мистецтва... От, наприклад, Корнель, Расін, Мольєр, Вольтер, Гюго, Дюма — це інша річ: про них ми не замислюючись скажемо, що вони, можливо, прекрасні, чудові літератори, віршувальники, митці, ритори, декламатори, фразери; але разом з тим ми, також не замислюючись, скажемо, що вони і не художники, не поети, але що їх невинно обмовили художниками і поетами люди, позбавлені від природи почуття гарного... Але Тальма, Жорж, Марс.. ми їх не бачили і охоче готові вірити, що вони були чудовими ефектерами, декламаторами, фігурантами.. але щоб вони були великими актора-ми... та не про те справа...

До речі: ми сказали, що актор є художник, отже, творить вільно; але разом з тим ми сказали, що він і залежить від драматичного поета. Ця воля й залежність, зв'язані між собою нерозривно, не тільки природні, а й необхідні: тільки через це поєднання двох крайностей актор може бути великим. Як усякий художник, актор творить з натхнення, а натхнення є раптове проникнення в істину. Драматичний поет, як усякий художник, виражає своїм твором певну істину, і кожен образ його є конкретним виявом певної істини, — отже, актор може надихатися тільки істиною, і, отже, чим вищий поет, тим натхненніший повинен бути актор, який грає створену ним роль, бо чим глибша істина, тим глибше повинно бути і проникнення в неї, а отже, і натхнення. Тому ми не віримо талантові тих акторів, які всяку роль, яким би поетом вона не була створена — великим чи малим, чудовим чи поганим, — грають однаково добре або можуть грати добре погану роль. Добре декламувати — інша річ, але декламувати роль і грати її — це дві речі зовсім різні, і якщо чудовий актор може бути і чудовим декламатором, з цього аж ніяк не випливає, щоб чудовий декламатор неодмінно повинен бути і чудовим актором. Все, що виражає своєю грою актор, все те полягає в авторі; щоб розуміти автора — потрібен розум і естетичне почуття; щоб урозуміння автора перевести в дію — потрібен талант, геній. Тому, якщо характер, створений поетом, не вірний, не конкретний, то хоч би яка чудова була гра актора, вона є штучне удавання, а не мистецтво, штукарство, а не творчість, несамовитість, а не натхнення. Якщо актор скаже з захоплюючим почуттям яку-небудь бундючну фразу з поганої п'єси, то це знову-таки буде фіглярство, фокусництво, а не почуття, не запал, бо почуття завжди зв'язане з думкою, завжди розумне, а запалюватися можна тільки істиною, більше нічим. Проте відомо, що великі актори іноді чудово грають безглузді ролі, ми самі це бачили, і ще недавно: Мочалов чудово зіграв пошлу роль Кіна в пошлій п'єсі Дюма «Геній і безпутство». Але це анітрохи не заперечує нашої думки: по-перше, він зіграв її так добре, як добре можна зіграти безглузду роль, тобто *відносно* добре, і в цілій ролі на нього було нудно дивитися, хоч він показав вищий ступінь мистецтва; по-друге, якщо у нього було в цій ролі два-три

моменти справді натхненних, то ці моменти були суто ліричні, суб'єктивні, в яких він, користуючись становищем зображуваної ним особи, виразив не дюмасівського Кіна, а самого себе, і які анітрохи не були зв'язані з ходом і характером цілої драми, і до яких, нарешті, він прив'язав своє уявлення, своє, йому відоме, значення і смисл. Так само добре він грав Карла Моора й Отелло (дюсісівського), тобто, незважаючи на всі його зусилля, цілої ролі ніколи не було, але завжди було пять-шість чудових місць, і саме в оцьому невмінні, в оцьому безсиллі витримувати невитримані або неконкретні характери ми бачимо безсумнівний доказ таланту Мочалова, хоч раніше, тобто до вистави «Гамлета», разом з більшістю голосів, ми дивились на це як на хиби або на неповноту його таланту.

Майже рік тому, січня 22, прийшли ми в Петровський театр на бенефіс Мочалова, для якого був призначений «Гамлет» Шекспіра, перекладений М. О. Полевим. Думкою більшості публіки, яку почасти поділяли і ми, почали ми цю статю. Палко люблячи театр для високої драми, ми боліли за його занепад, і в заяложених водевільних куплетах та неблагопристойних каламбурах нам учувалась надгробна пісня, якої він співав самому собі. Ми завжди уміли цінити високий талант Мочалова, про який судили з тих небагатьох, але глибоких і натхненних спалахів, які западали в нашу душу з тим, щоб ніколи вже не згладжуватися в ній; але ми дивились на талант Мочалова як на сильний, але разом з тим і нітрохи не розвинений, а внаслідок цього спотворений, знесилений і загиблий для всякої майбутності. Це переконання було для нас гірке, і можливість пересвідчитися в помилковості його здавалася нам мрією солодкою, але нездійсненною. Так розуміли Мочалова ми, — ми, ладні сидіти в театрі три нудні години, піддавати наше естетичне почуття, нашу гарячу любов до прекрасного всім образам, всім тортурам з боку бездарності аксесуарних осіб і марних зусиль головної — і все це за два, за три моменти її творчого запалу, за два, за три спалахи її могутнього таланту; як же розуміла його, цього Мочалова, публіка, що ходить у театр не жити, а засинати від життя, не зазнавати насолоди, а забавлятися, і яка думає, що принесла велику жертву акторові, коли, зачарована магічною силою його натхненної гри, просиділа тихо три години, ніби прикована до свого місця залізним ланцюгом? Що їй за потреба жертвувати кількома годинами важкої нудьги для кількох хвилин високої насолоди?.. Так, Мочалов все падав і падав у думці публіки і, нарешті, став для неї якимсь приємним спогадом, та й то сумнівним... Публіка забула свого ідола, тим більше, що перед нею постав інший ідол — вирізьблений, мальовничий, граціозний, завжди собі рівний, завжди знахідливий, завжди готовий вражати її новими, несподіваними і сміливими картинами і уявлюваними становищами... Публіка побачила в своєму новому ідолі не гордівливого володаря, який дає їй закони і захоплює її хист-

ку волю своєю могутньою волею, а улесливого прислужника, який за миттєвий успіх її легковажних оплесків і вигуків намагався вгадувати її пустотливі примхи... Ось тоді-то залунали з усіх боків її холодні вигуки: Мочалов — міщанський актор — що за засоби — що за зріст — що за манери — що за фігура... — і таке інше. Публіка знову побачила свого ідола, знову зустрічала й вітала його оплесками, знову захоплювалась при кожній його позі, при кожному його слові; але вона вже почувала поділ у самій собі, почувала, що захоплення її нещире, що, словом, все те саме, але якесь не те... Але Мочалову від цього було не легше: публіка ставала дедалі холодніша й холодніша до нього, і лише небагато які душі, віддані сценічному мистецтву і здатні розуміти всю неоціненність скарбу, який, невизнаний і незрозумілий, таївся в огненній душі Мочалова, боліли серцем за поступовим занепадом його таланту й слави, а разом з ними і за поступовим занепадом самого театру, заповненого потоком тривіальних водевілів...

Усе, що ми тепер висловили, усе це мигтіло у нас в голові, коли ми прийшли в театр на бенефіс Мочалова. Нас захоплював інтерес сильний, великий, питання на зразок — «бути чи не бути». Торжество Мочалова було б нашим торжеством, його останнє падіння було б нашим падінням. Ми про нього думали і те́ і це́, і погане і гарне, але ми все-таки дуже добре розуміли, що його, так звані, *прекрасні місця* в посередній загалом грі були не просто удачею, не проіскруванням тепленького почуття їх чималого таланту, а проблиском душі глибокої, пристрасної, вулканічної, таланту могутнього, величезного, але нітрохи не розвиненого, не вихованого художньою освітою, — нарешті, таланту, який не осягає власної величі, не дбає про себе, таланту бездіяльного. Зринала у нас в голові ще й інша думка: думка, що цей талант, крім усього сказаного нами, не мав ще й гідної себе сфери, що не пробував своїх сил у жодній справді художній ролі, не кажучи вже про те, що він був трохи збитий з правдивого шляху бундючними класичними ролями, подібними до ролі Полініка, які були його дебютом і його першим торжеством при появі на сцену. Проте ми не цілком усвідомлювали цю істину, яка тепер для нас очевидна, бо завдяки Мочалову ми тільки тепер зрозуміли, що в світі один драматичний поет — Шекспір, і що тільки його п'єси дають великому акторові гідне його поприще, і що тільки в створених ним ролях великий актор може бути великим актором. Так, тепер це для нас ясно, але тоді... Зате тоді ми почували, хоч і несвідомо, що Гамлет повинен вирішити остаточно, що таке Мочалов і чи можна ще публіці відвідувати Петровський театр, коли на ньому виставляється драма...

В. Г. Белінський. Про драму та театр.
«Мистецтво», К., 1949.

ВЕЛІЗАРІЙ

ВІРШОВАНА ДРАМА НА П'ЯТЬ ВІДДІЛІВ, ПЕРЕКЛАДЕНА З НІМЕЦЬКОЇ П. Г. ОБОДОВСЬКИМ. (ВИСТАВА 31-ГО ЖОВТНЯ)

(З листа москвича)

... Каратигін належить до числа тих художників, які в найвищій мірі збагнули зовнішню сторону свого мистецтва. Я нікому не накидаю моїх переконань, але й не відмовляю собі в праві мати свої переконання і відверто висловлювати їх; я не піду дивитись п. Каратигіна в ролі Гамлета, яку він грає майстерно, але в якій я вимагаю від актора, крім майстерності, ще дечого такого, чого мені не може дати Каратигін; я не піду дивитись у ролі Ліра ні Мочалова, ні Каратигіна, бо в першому, можливо, побачу Ліра, але тільки Ліра, а не *короля* Ліра, і в другому — тільки *короля*, але не Ліра-короля; я не піду дивитись на Каратигіна в ролі Отелло, бо *нічогісінько* не побачу, але завжди піду дивитись Мочалова в цій ролі, бо якщо іноді теж *нічого* не побачу, зате іноді багато побачу, так само як завжди піду дивитись Мочалова в ролі Гамлета, бо завжди побачу щось велике, а часто багато великого; але я ніколи не піду дивитись Мочалова в ролі Лейчестера, Людовіка XI, Велізарія, і завжди піду дивитись у цих ролях Каратигіна. Гра Мочалова, на моє переконання, іноді є одкровення таїнства, суті сценічного мистецтва, але часто буває і його зневаженням. Гра Каратигіна, на моє переконання, є норма зовнішньої сторони мистецтва, і вона завжди вірна собі, ніколи не обманює глядача, цілком даючи йому те, чого він чекав, і ще більше. Мочалов завжди падає, коли його залишає його волканічне натхнення, тому що, крім свого натхнення, йому нема на що спертися, бо він знехтував технічною стороною свого мистецтва; через це він завжди падає і там, коли береться за ролі, які вимагають чіткого виконання, мистецтва — в технічному розумінні цього слова. Каратигін за всяку роль береться сміливо й впевнено, тому що його успіх залежить не від удачі натхнення, а від строгого вивчення ролі: через це він падає тільки в ролях і сценах, які вимагають по своїй суті вогненної пристрасті, трепетного натхнення, як в Отелло; але його падіння видно не юрбі, а небагатьом знавцям мистецтва. Обидва ці артисти являють собою дві протилежні сторони, дві крайності мистецтва, і обидва вони — представники наших столиць щодо смаку й напряму публіки. Обидва вони гідні тієї поваги і тієї любові, що їх має кожний на своїй рідній сцені. Без натхнення нема мистецтва; але одне натхнення, одне безпосереднє почуття є щасливий дар природи, багата спадщина без праці і заслуги; тільки вивчення, наука, праця роблять людину гідним і законним власником цієї, часто випадкової, спадщини; — і вони ж утверджують її дієвість, а без них вона і втрачається, і розтринькується. З цього зрозуміло, що тільки від поєднання цих проти-

лежностей утворюється істинний художник, якого, наприклад, російський театр має в особі Щепкіна. Однобічності самі по собі незадовільні. Яка мені радість бачити розумне, чітке, але холодне виконання ролі Отелло, в якому можна пробачити нерівності, промахи, невдачі, але в якому не можна пробачити недостачу бушуючої, спустошливої пристрасті африканського тигра і великої людини разом?.. З другого боку, яка мені радість побачивши в патетичній сцені Ліра з дочкою істинно ображеного батька-короля, бачити потім якогось міщанина, який силкується запевнити, що начебто він король!.. А втім, в історичному розвитку мистецтва однобічності мають своє значення, і тому побажаємо, щоб московський Мочалов не переставав, як весталка, зберігати священний вогонь суті свого мистецтва, без якого немає мистецтва, а є тільки уміння; і нехай петербурзький Каратигін не перестає показувати, що таке художність форми, без якої і істинне мистецтво недостатнє й неповне...

Белинский о драме и театре.
«Искусство», М.-Л., 1948.

І МОЯ ДУМКА ПРО ГРУ п. КАРАТИГІНА

...Я сценічне мистецтво вважаю творчістю, а актора—самобутнім творцем, а не рабом автора. Знайдіть двох великих сценічних художників, геній яких був би цілком однаковий, дайте їм зіграти одну й ту саму роль, і ви побачите те ж, та не те. І це дуже природно: бо неможливо знайти навіть двох читачів з однаковою освіченістю й однаковою здатністю сприймати враження витонченого, які б цілком однаково уявляли собі героя драми. Вони обидва зрозуміють однаково ідею й ідеал персонажа, але по-різному уявлятимуть собі тонкі риси і відтінки його індивідуальності. Тим більше актор: бо він, так би мовити, *доповнює* своєю грою ідею автора, і саме в цьому доповненні полягає його творчість. Але цим вона й обмежується. З палкого характеру, створеного поетом, актор не може й не має права зробити холоднокровного, і навпаки. Тепер питаю я, яким же чином дасть він життя персонажеві, коли автор не дав йому життя, яким чином примусить він його говорити пристрасно, палко, нестямно, коли автор примусив його говорити натягнуто, надуто, риторично? *Од високого до смішного — тільки крок,* і тому, при невдалому виконанні, чим вища ідея, тим карикатурніше її враження. Інша річ комедія. Там актор є більше творцем, бо іноді може надати персонажеві таких рис, про які автор і не думав. І ось чому наш незрівнянний *Щепкін* часто буває таким чудовим у найгірших ролях. Він перетворює їх, а для цього йому треба, щоб вони були тільки що не безглузді. І це дуже природно, бо тут, коли автор не надихає актора, то актор може *вдихнути душу живу* в його мертві утвори, бо тут потрібне одне мистецтво, а не почуття, не

душа [1]. Та в драмі актор і поет повинні бути дружні, інакше з неї вийде прекумедний водевіль. У ній роль повинна запалювати і надихати актора, бо і звичайний читач, який зовсім не був актором, може вразити душу слухача декламуванням якогось сильного місця в драмі. Мистецтво й тут знаряддя важливе, але другорядне, допоміжне...

Белинский о драме и театре.
«Искусство», М.-Л., 1948.

РОСІЙСЬКИЙ ТЕАТР У ПЕТЕРБУРЗІ

...Незважаючи на те, що в «Матросі» Щепкін грав сам-самісінький, ця п'єса справила глибоке враження й довела собою ту просту істину, що поділ драматичних творів на трагедію й комедію в наш час здається анахронізмом, що призначення драматичного твору — малювати суспільство, пристрасті й характери, і що трагедія так само може бути в комедії, як і комедія в трагедії. Щепкін належить до числа небагатьох істинних жерців сценічного мистецтва, які розуміють, що артист не повинен бути ні виключно трагічним, ні виключно комічним актором, але що його призначення — зображати характери, без розбору їх трагічного чи комічного призначення, але тільки враховуючи свої зовнішні засоби, тобто не граючи ставних молодих людей, бувши людиною літньою й огрядною і т. ін. Ми переконані, що коли б такий артист, як Щепкін, частіше з'являвся на сцені Александрінського театру, вимоги тутешньої публіки скоро стали б зовсім іншими, а відповідно до них відбулася б велика зміна з боку тутешніх артистів у манері грати ролі з порядних п'єс.

Белинский о драме и театре.
«Искусство», М.-Л., 1948.

---

[1] Я тут розумію самі смішні або вже надто посередні ролі і не кажу про ролі вищої художньої комедії, в якій актор неодмінно повинен зрозуміти автора, щоб мати успіх. Доказом цього може бути гра п. *Щепкіна* у «Венеціанському купці» та «Матросі», де немає суто високого і де багато комічного, але де, при всьому тому, зовсім не до сміху. Те саме доводить його ж гра в суто комічній ролі Фамусова, в якій актор глибоко зрозумів поета і, незважаючи на свою від нього залежність, сам є творцем. (*Прим. Бєлінського.*)

П. С. Мочалов

(1800—1848)

Павло Степанович Мочалов народився в сім'ї кріпака. Батька його, що був актором кріпацького театру, згодом прийняли до трупи Московського імператорського театру і разом з усією родиною викупили на волю.

Як і батько, П. С. Мочалов вступив до театру і 1817 р. дебютував у ролі Полініка в трагедії Озерова «Едіп в Афінах».

Визначний талант юнака одразу привернув до себе увагу. Йому доручають багато ролей у псевдокласичних трагедіях, драмах і навіть водевілях.

На російській сцені в той час насаджувались перекладені з французької та німецької мов мелодрами, криваві трагедії, пусті водевілі. Усі вони були далекі від життя і штовхали молодого актора до крикливої декламації, до ефектної пози. Проте Мочалов, слідом за Щепкіним у комедії, стає на шлях реалізму в трагедії. Основну увагу він звертає не на зовнішню розробку образу, не на пози і жести, не на ефективний костюм, а на глибоке розкриття душевного світу своїх героїв. У кращих своїх ролях він піднімався до висот справжнього трагізму, потрясав глядача величезною глибиною й щирістю своїх почуттів.

Творчість П. С. Мочалова була одним з найважливіших етапів у розвитку російської акторської школи переживання. Чудово грав він у шіллерівських п'єсах—Карл Моор і Франц Моор, Фердінанд і Мюллер, Дон Карлос і Мортімер, але найкращими були його ролі в п'єсах Шекспіра — Отелло, Річард III, Лір, Ромео, Коріолан і особливо Гамлет.

Усі відтворювані ним образи Мочалов сповнював пафосом протесту й боротьби, відповідаючи своїм мистецтвом на думки, що хвилювали його сучасників. Саме тому актор-демократ користувався такою широкою популярністю серед прогресивної молоді, саме за це його любили Бєлінський, Герцен та інші передові люди того часу. Зокрема Бєлінський присвятив захоплену статтю грі Мочалова в ролі Гамлета.

Посилаючись на нерівність гри Мочалова, на так звані «мочаловські хвилини», буржуазні історики театру створили легенду, ніби він ніколи не працював над своїми ролями, покладався тільки на натхнення. Ця легенда не відповідає дійсності. П. С. Мочалов не лише багато працював над образами, а й замислювався над рядом питань теорії акторського мистецтва. У своїх листах, у незакінченій статті він вимагає, щоб актор насамперед уважно вивчав п'єсу, усвідомлював наміри автора, збагачував свій досвід і техніку.

Одним з найважливіших питань мистецтва актора Мочалов вважав питання про «засоби зробити вірними хвилини свого натхнення і про можливість спрямувати ці засоби», тобто питання про психотехніку актора, про знайдення свідомих шляхів до оволодіння своїми почуттями. Але це «мочаловське питання» було розв'язано вже після смерті великого трагіка визначним теоретиком театру К. С. Станіславським.

НЕЗАКІНЧЕНА СТАТТЯ П. С. МОЧАЛОВА

Шановний пане.

Гадаю, що думки мої про драматичне мистецтво будуть вами прийняті як доказ однієї до оного любові і разом бажання мого більш упевнитися в істині оних. Я беру сміливість звернутися до вас з просьбою задовольнити мене, пояснивши все те, що здається для мене ще взятим під сумнів. Знаючи вашу прив'язаність до високого мистецтва і користуючись багато разів доказами вашої цілковитої прихильності, я впевнений у поблажливості.

Збагнути характер зображуваної особи і увійти в різні її становища—значить, задовольнити вимоги глядача. Насамперед актор повинен зайнятися розглядом думок і намірів автора, тобто довідатися певно, що він хотів виразити такими-то словами і яка мета його. Чи погодитесь, шановний пане, що це не завжди ясно безпомилково можна бачити. Отже, бесіда з людьми *освіченими і люблячими його* — є одне з найбільш надійних знарядь, щоб подолати йому цю першу перешкоду. Мабуть, не було й не буде артиста, який не помилявся б у своїх пропозиціях, не користувався або ж не керувався благорозумними порадами. Часто трапляється чути про актора, що в ньому багато *театрального розуму*. На мою думку, цей вислів не стосується до артиста, який гарно, розумно міркує про своє мистецтво, але до *вірної* чи *розумної* його гри.

Мені здається, що й самий досвід не завжди дає право на назву розумного *актора*. Багато прикладів служить цьому доказом. Є артисти, які займаються багато років своїм мистецтвом, обдаровані від природи здоровим розумом, здобули добру освіту— важливу підмогу для артиста,—і іноді задовольняють вимогу найсуворішого глядача, але при всьому тому не можуть одержати назву артиста з *театральним розумом*. Через те вважаю, що можна і навіть слід зарахувати сей дар до числа тих здібностей, які, бувши з'єднані разом, зрозуміло, в різних мірах, називають талантом. Мені здається, засоби легко збагнути характер зображуваної особи — вірність дії й уміння заховати продовження оної, весь тягар моральної роботи — звуться *театральним розумом*.

Глибина душі і палка уява є дві здібності, що становлять головну частину таланту. Тоді тільки, коли актор має дар показати, що сам відчуває душею, і уяві глядача, тобто змусити поділити його захоплення або сльози, змусити його уяву живо уявити собі картину або описуваної або справжньої дії — одним словом, якщо актор, відчувши сильно хвилину свого становища, примусить забутися глядача. Цей великий дар, здається, можна назвати головною частиною й прикрасою таланту.

Як діамант між самоцвітами грою своєю ділиться з ними і своїм чарівним вогнем прикрашає їх, так цей високий дар дає життя іншим здібностям...

... Я посилаю вам початок статті і впевнений, що ви не відмовите допомогти мені закінчити цю розправу. Треба ще багато про що говорити: про актора розумного, який глибоко розуміє душею всі великі хвилини свого становища, осягає дар передати серцю глядача,— про ті становища, за які актор не відповідає,— про засоби зробити певними хвилини свого натхнення і про можливість спрямувати ці засоби. Ще повторюю вам уклінну мою просьбу,— допоможіть мені закінчити цю корисну й важливу статтю для артиста, важко, але сподіваюсь, що ми троє: ви, я й любов до великого мистецтва і не з незадовільним успіхом, але закінчимо.

ВИСЛОВЛЮВАННЯ П. С. МОЧАЛОВА ПРО АКТОРСЬКУ ТВОРЧІСТЬ

Актор, який приступає до виконання ролі або особи, ним зображуваної, спершу повинен осягнути і зрозуміти характер особи, яку він зображає, і від особистості своєї відмовитись, тоді враження від гри його повним буде.

Павел Степанович Мочалов. Заметки
о театре, письма, стихи, пьесы.
«Искусство», М., 1953.

М. С. Щепкін

(1788—1863)

Михайло Семенович Щепкін — основоположник реалізму у вітчизняному сценічному мистецтві. «Він створив правду на російській сцені», — писав О. Герцен.

М. С. Щепкін народився в сім'ї кріпаків графа Волькенштейна. Батько майбутнього артиста, людина письменна й розумна, всіма силами намагався вивести сина «в люди» — вчив його грамоти, віддав спочатку в повітове, а потім і в губернське училище.

На ці роки припадає перше знайомство Щепкіна з театром: він бачить виставу кріпацької трупи графа Волькенштейна, сам виступає в аматорських спектаклях. Особливо велике враження на Щепкіна справила професіональна трупа Барсових. За всякі послуги її акторам Щепкін одержав право безплатно дивитися вистави.

Якось, коли захворів виконавець однієї невеликої ролі, юнакові дозволили замінити його. Так почався творчий шлях М. Щепкіна.

Понад десять років актор грає в трупі Барсових, потім переходить до харківської трупи Штейна.

Щепкін стає загальновизнаним майстром сцени, але, як і раніше, залишається кріпаком. Прогресивні кола громадськості організують збирання грошей, щоб викупити талановитого актора. Однак викуп відбувся лише через кілька років — хазяї Щепкіна, зрозумівши всю вигоду справи, заломили непомірну ціну.

Звільнити з кріпацтва всю свою родину Щепкіну вдалося лише 1832 р., а батько актора так і помер, не дочекавшись волі.

Діяльність М. С. Щепкіна на Україні — в Харкові і особливо в Полтаві та Києві (1818—1822) мала величезне значення для розвитку українського театру.

У Полтаві 1818 р. був створений театр, на чолі якого став І. П. Котляревський. Визначну роль у художньому керівництві театром відіграв М. С. Щепкін, який перейшов з Харкова до Полтави разом з групою кращих акторів трупи Штейна.

На сцені Полтавського театру йшли комедії Фонвізіна, Княжніна, Капніста, Грибоєдова, Хмельницького, Загоскіна, опери Аблесімова, Россіні. Для цього ж театру Котляревський написав «Наталку Полтавку» й «Москаля-чарівника». Щепкін з величезним успіхом грав у них провідні ролі — виборного Макогоненка та Михайла Чупруна. Образи Виборного й Чупруна залишились у репертуарі Щепкіна до кінця життя актора, він завжди показував їх на сцені Малого театру та під час гастролей.

З 1823 р. М. С. Щепкін працює як актор і режисер Малого театру. Міцні ідейні і творчі зв'язки встановлюються у нього з Пушкіним і Гоголем, Бєлінським і Герценом, Грановським і Огарьовим. Зворушлива мужня дружба зв'язує М. С. Щепкіна з Т. Г. Шевченком.

Спираючись у своїй творчості на ті паростки реалістичних традицій, що були завжди властиві російському театрові, Щепкін створює систему сценічного реалізму, відкриває широкі шляхи для мистецтва життєвої правди, стає вчителем блискучої плеяди акторів. Пристрасно бореться він за глибокоідейний репертуар для національного театру.

З ім'ям видатного митця зв'язані такі визначні події в історії російської культури, як перші постановки на сцені п'єс М. Гоголя, О. Грибоєдова, І. Тургенєва, О. Пушкіна («Скупий рицар»). З винятковою реалістичною майстерністю грав Щепкін ролі Городничого й Фамусова, Подкольосіна й Кочкарьова, Плюшкіна (в концертному виконанні) й Кузовкіна, Скупого рицаря й Любіма Торцова.

М. С. Щепкін залишив по собі дорогоцінні теоретичні думки про мистецтво актора. Висловлені в його відомій праці «Записки актора Щепкіна» та в численних листах учнів, записані його друзями, ці думки складають значну теоретичну спадщину геніального майстра.

Нищівній критиці піддає Щепкін псевдокласичну манеру гри, яку насаджували в російському театрі офранцужені російські театрали типу князя Шаховського. Співочій декламації, «завиванню» школи класицизму він протиставляє мистецтво реалізму, в якому, за власними словами артиста, «співає серце», тобто мистецтво правди почуттів. Щепкін вимагав від акторів влазити в шкуру дійової особи, не удавати переживання й поведінку свого героя, а «говорити, мислити, почувати, плакати, сміятися, як хоче автор».

Думки Щепкіна про майстерність актора визначили шляхи розвитку теорії вітчизняного театрального мистецтва, стали одним з головних джерел наукового вчення про театр, створеного К. С. Станіславським, незмінним дороговказом для діячів театру.

З ПРОМОВИ М. С. ЩЕПКІНА НА УРОЧИСТОМУ ОБІДІ НА ЙОГО ЧЕСТЬ 10 ТРАВНЯ 1853 РОКУ [1]

За священний обов'язок вважаю скласти вам найщирішу вдячність за ту високу честь, якої ви нинішній день мене удостоїли. На жаль, незважаючи на властиве кожній людині самолюбство, я почуваю, що не в повній мірі її заслужив, а виключно зобов'язаний цією честю вашій добрій поблажливості. До того ж усе, що ви знаходите в мені вартим якоїсь оцінки, належить, власне, не мені, — все це належить Москві, тобто тому добірному, високоосвіченому громадянству, яке вміє глибоко розуміти мистецтво і яким Москва завжди була багата. Це громадянство, при самій появі моїй на московській сцені ...прийняло мене в своє коло. В цьому колі були всі: і літератори, і поети, і викладачі Московського університету; тридцять років я перебував у цьому колі. Щоправда, я не сидів на лавах студентів, але з гордістю скажу, що я багато чим маю завдячувати Московському університету в особі його викладачів; одні навчили мене мислити, інші — глибоко розуміти мистецтво. Розмови про мистецтво власне для мене не замовкали, і я з глибочезною увагою прислухався

---

[1] Перед від'їздом Щепкіна за кордон 10 травня 1853 р. московські письменники, артисти, художники влаштували на його честь урочистий обід. Серед головних організаторів торжества були драматург О. М. Островський та артист П. М. Садовський. На цьому обіді М. С. Щепкін виголосив промову, яка тут друкується.

до них. Отже, панове, ви самі бачите, що все, що ви знаходите в мені чудового, належить власне вам, — ви були, так би мовити, сіячі, а мені, як щасливцеві, припало жниво, — ви, панове, ви створили для мене нинішній великий день! На протязі тридцяти років багато змінилося... багато людей вибуло з товариства, багато прибуло знову, і до числа перших, з сердечним жалем і з глибокою повагою скажу, належать і наші два великі комедійні письменники. Їм я зобов'язаний більше за всіх; вони мене силою свого могутнього таланту, так би мовити, поставили на видний щабель у мистецтві: це Олександр Сергійович Грибоєдов і Микола Васильович Гоголь. ... Отже, ще раз з великою вдячністю скажу вам, панове, — вам все належить, вашим розмовам, власне, я маю завдячувати тим, що любов моя до мистецтва з кожним днем розвивалася більше і більше. Одне, що належить власне мені, — це сумлінне заняття, праця, на яку лише здатна людина, яка присвятила все життя своє драматичному мистецтву; і хай буде це прикладом для молодих моїх товаришів, яким шлях до мистецтва значно більш очищений. Хай з нинішнього дня вони зрозуміють, яке блискуче майбутнє чекає на них попереду: приклад перед очима...

Михайло Семенович Щепкін.
«Мистецтво», К., 1953.

ЗАПОВІТИ М. С. ЩЕПКІНА

I

Театр для актора — храм. Це його святилище. Твоє життя, твоя честь, усе належить безповоротно сцені, якій ти віддав себе. Твоя доля залежить від цих підмостків. Стався з пошаною до цього храму і примусь шанувати його інших. Священнодійствуй або забирайся геть.

«М. С. Щепкин». Вид. О. Суворіна,
СПБ, 1914.

II

Пам'ятай, любий друже, що сцена не любить мертвечини, — їй давай живу людину, і живу не одним лише тілом, а щоб вона жила і головою і серцем. Роблячи крок на сцену, залиш за порогом усі твої особисті турботи й піклування; забудь, що ти був, і пам'ятай тільки, що ти тепер.

Ніколи не вчи ролі, не прочитавши попереду уважно всієї п'єси. В дійсному житті коли хочуть добре пізнати яку-небудь людину, то розпитують на місці її мешкання про її спосіб життя і звички, про її друзів та знайомих, — точно так потрібно чинити і в нашій справі. Ти одержав роль і, щоб пізнати, що це за птиця, повинен запитати у п'єси, і вона неодмінно дасть тобі задовільну відповідь. Читаючи роль, всіма силами намагайся приму-

сити себе так думати і почувати, як думає і почуває той, кого ти повинен зображати; намагайся, так би мовити, розжувати і проковтнути всю роль, щоб вона ввійшла тобі в плоть і кров. Досягнеш цього — і в тебе самі родяться і істинні звуки голосу, і вірні жести, а без цього, як ти не фокусничай, яких пружин не підводь, а все справа буде погана. Публіки не обдуриш: вона зараз побачить, що ти її морочиш і зовсім того не почуваєш, що говориш!

П. Соловьев. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. Ежегодник императорских театров.
Сезон 1895—96 г., кн. I.

З ЛИСТУВАННЯ

З ЛИСТА ДО М. В. ГОГОЛЯ
22-го травня 1847 року

... Після одужання, прочитавши ваше закінчення «Ревізора», я лютував на самого себе, на свій короткозорий погляд, бо досі я вивчав усіх героїв «Ревізора», як живих людей; я так бачив багато знайомого, такого рідного, я так звикнувся з Городничим, Добчинським і Бобчинським протягом десяти років нашого зближення, що відібрати їх у мене і всіх взагалі — це був би вчинок безсовісний. Чим ви їх мені заміните? Залишіть мені їх, як вони є. Я їх люблю, люблю зі всіма вадами, як і взагалі всіх людей. Не давайте мені ніяких натяків, що це, мовляв, не чиновники, а наші пристрасті; ні, я не хочу цієї переробки: це люди справжні, живі люди, між якими я виріс і майже постарів. Бачите, яке давнє знайомство? Ви з цілого світу зібрали кілька чоловік в одне збірне місце, в одну групу; з ними протягом десяти років я цілковито споріднився, і ви хочете їх відібрати у мене. Ні, я їх вам не дам! Не дам, поки існую. Після мене переробляйте хоч на цапів; а до того часу я не віддам вам Держиморди, бо і він мені дорогий. Оце головна причина мого мовчання, і тепер, як все це висловилось — я, далебі, не знаю; можливо, все це дурниця, балачки, але вже все це висловилось; ну, так тому й бути! Годі про минуле, берімось за сучасне... [1]

З ЛИСТА ДО С. В. ШУМСЬКОГО [2]
27 березня 1848 року

...Знаю, що праці було багато: але що ж дістається задаром і що ж би значило мистецтво, коли б воно діставалося без праці?

---

[1] Цього листа було написано в період, коли Гоголь, зраджуючи свій викривальний реалізм, намагався надати «Ревізорові» містичного тлумачення.

[2] С. В. Шумський (1821—1878) — актор Московського Малого театру, учень Щепкіна.

Користуйся випадком, працюй, розробляй дані богом здібності, згідно крайнього свого розуміння; не відхиляй зауважень, а вникай у них глибше; і для перевірки себе і порад завжди май на увазі натуру; влазь, так би мовити, в шкуру дійової особи, вивчай гарненько її особливі ідеї, якщо вони є, і навіть не випускай з поля зору оточення її минулого життя. Коли все це буде вивчено, тоді які б ситуації не були взяті з життя — ти неодмінно виразиш вірно. Ти можеш зіграти іноді слабо, іноді більш-менш задовільно (це часто залежить від душевного стану), але зіграєш вірно. Пам'ятай, що досконалість не дана людині, але, працюючи сумлінно, ти будеш до неї наближатися настільки, наскільки природа дала тобі засоби. Ради бога, тільки іноді не думай смішити публіку: адже і смішне і серйозне випливає все ж таки з правильного погляду на предмет, і вір мені, що за два-три роки ти побачиш у своїх ролях різницю: з кожним разом роль буде виходити круглішою, природнішою. Слідкуй невтомно за собою; нехай публіка тобою задоволена, але сам до себе стався суворіше, аніж вона, — і вір, що внутрішня нагорода вище за всі оплески. Намагайся бути серед людей, скільки дозволить час, вивчай людину в масі, не залишай жодного анекдота поза увагою, і завжди знайдеш попередню причину, чому сталося так, а не інакше: ця жива книга замінить тобі всі теорії, яких, на нещастя, в нашому мистецтві досі немає. Тому вдивляйся у всі шари суспільства без усякої упередженості до того чи іншого, і побачиш, що всюди є і гарне і погане, і це дасть можливість, граючи, кожному суспільству віддати своє, тобто: селянином ти не будеш уміти додержати світських правил пристойності, дуже радіючи, а паном у гніві не розкричишся і не розмахаєшся, як селянин. Не нехтуй обробкою сценічних положень і різних дрібниць, помічених у житті, але пам'ятай, щоб це було допоміжним засобом, а не головним об'єктом: перше добре, коли вже вивчене і зрозуміле друге. Ну, я гадаю, що я вже надокучив тобі моїми порадами — тим більш, що частина їх тобі вже відома; ну та нічого! — і повторити не погано. Я по собі знаю: я знаю роль, а все повторюю, і майже кожного разу недарма — щонебудь та помітиш, що випадало з уваги раніш...

З ЛИСТА ДО О. І. ШУБЕРТ [1]

27 березня 1848 року

...В листі вашому були запитання, що торкаються драматичного мистецтва, запитання, які вас гнітили, бо ви не знали, як їх розв'язати. Це вас засмучувало, а мене, старика, це до сліз обрадувало. Адже це доводить, що ви вже мислили і були задоволені з свого мислення, а на практиці виходило не те; але ви мислили, і ось уже крок до розгадки. От, наприклад, один не

[1] О. І. Шуберт (1827—1909) — російська актриса, учениця Щепкіна, автор мемуарів.

плаче на сцені, але, підробляючись, так би мовити, під сльози, змушує плакати публіку; інший заливається гіркими сльозами, а публіка не співчуває йому: отже, з цього виходить, що справжнього почуття не треба для драматичного мистецтва, а одне холодне мистецтво, тобто одне акторство? Можливо, я помиляюся, але, на мою думку, це не так! Як би вам висловити ясніше мою думку; наприклад, одному природа дала душу, яка співчуває всьому прекрасному, всьому доброму; для нього дорогі інтереси людські, він не чужий людині — на якому б щаблі суспільного життя вона не перебувала, він почуває її горе і радості, він гаряче все сприймає, мовби це торкалося до нього самого, і тому він буде плакати і сміятися разом з нею. Інший, зосереджений в самому собі, але більш егоїст; живучи в суспільстві й зустрічаючи на кожному кроці і гірке і смішне, співчуватиме і тому і другому настільки, наскільки він зв'язаний з особами в суспільному житті, або наскільки потрібно йому виявити своє співчуття, або наскільки він розуміє своє становище; він пожаліє, наприклад, того, кого обікрали на сто тисяч, і не спаде йому на думку, як дорого бідному загубити останній карбованець; він пожаліє, що у якогось пана хтось завіз дружину, і не скривиться, коли йому скажуть, що пан відняв дружину у свого кучера. Ці люди, міркуючи про все холодно, мають можливість, живучи в суспільстві, співчувати всім розумом і, щоб не видатися егоїстом, висловлюють співчуття *мовби із співчуттям,* і тому що вони завжди в спокійному стані, тому краще володіють собою, отож і висловлюватись будуть з виразністю. Так і на сцені: значно легше передавати все механічно, для цього потрібний лише розум, — і він поступово буде наближатися і до горя і до радості настільки, наскільки наслідування може наблизитися до істини. Співчуваючий артист — не те; він матиме надзвичайну працю: він повинен почати з того, щоб знищити себе, свою особистість, всю свою особливість, і зробитися тією особою, яку йому дав автор; він повинен ходити, говорити, мислити, почувати, плакати, сміятися, як хоче автор,— що виконати, не знищивши себе, неможливо. Бачите, наскільки праця останнього багатозначніша! Там треба тільки підробитися; від цього й виходить, що перший швидше збентежить публіку, тоді як останній і не думав дурити її і діяв сумлінно, здається — все зробив: зрозумів роль, як належить, вивчив всі її дрібниці, визначив її в усіх становищах цілком, але не знищив свого я — і вийшло все навпаки. Так, наприклад, ви граєте, припустімо, пейзанку, а засміялися і заплакали, як Олександра Іванівна, і виходить не те. Ви можете сказати, що це зовсім неможливо; ні, це тільки важко! Ви скажете: навіщо клопотатися про якусь досконалість, коли є засіб значно легше подобатися публіці? Тоді вже можна сказати: навіщо ж мистецтво? Отже, моя добра, вивчайте його з точки науки, а не підробки. Коли б вам довелося бачити двох артистів, які працюють сумлінно: одного — холодного, розумного, який довів удавання до найвищого ступеня,

другого — з душею палкою, з цією божою іскрою, [і] коли вони різним способом присвятили себе сумлінно мистецтву, тоді б ви побачили всю безкраю відстань між справжнім почуттям і удаванням.

З ЛИСТІВ ДО П. В. АННЕНКОВА [1]

Від 12 листопада 1853 року

I

...Досвід, мислення і — не соромлячись скажу — якийсь інстинкт навели мене на пряму дорогу. Саме так! Справжнє життя і хвилюючі пристрасті, при всій своїй вірності, повинні в мистецтві виявлятися просвітленими, і справжнє почуття настільки повинно бути допущеним, наскільки вимагає ідея автора. Хоч би яким вірним було почуття, але коли воно перейшло межі загальної ідеї, то нема гармонії, яка є *загальним* законом всіх мистецтв. І ось вам приклад. Я сам нещодавно, на старості літ, дав собі урок. Ще за кілька днів до одержання вашого листа давали «Лихо з розуму», і в останній сцені, де Чацький висловлює жовчні слова на сучасні забобони і пошлість суспільства, Самарін [2] дуже непогано все це висловив, так що я, в особі Фамусова, захопився і так засвоїв собі думки Фамусова, що кожний його вислів переконував мене в його божевіллі, і я, віддавшись зáчужа цій думці, нерідко усміхався, дивлячись на Чацького, так що нарешті ледве стримувався від сміху. Все це було так природно, що публіка, захоплена, вибухнула загальним реготом, і сцена від цього втратила. Я тут побачив, що це з мого боку помилка і що я повинен з обережністю віддаватися почуттю, а особливо в сцені, де Фамусов не на першому плані. Ми з дочкою являли собою обстановку, а вся справа була в Чацькому. Лист ваш переконав мене, що я справедливо обвинуватив себе. Природність і справжнє почуття необхідні в мистецтві, але настільки, наскільки допускає загальна ідея...

II

Від 20-го [лютого 1854 р.]

...На закінчення останнього вашого листа ви покладаєте на мене сказати і свою думку про п-ні Рашель [3]. Але що я можу сказати без знання мови? Разом з тим, щоб виконати ваше бажання, скажу дещо.

Досі вона зіграла «Федру», «Марію Стюарт», «Адрієнну Лекуврер», «Поліевкта» і «Баязета» [4]. У всіх п'єсах гарна. Якщо інколи й ображає щось, то це належить не їй, а школі, яку, з

---

[1] П. В. Анненков (1813—1887) — російський письменник, автор мемуарів.

[2] І. В. Самарін (1817—1885) — актор Московського Малого театру. У спектаклі «Лихо з розуму» грав Чацького.

[3] Рашель Еліза — французька трагічна актриса.

[4] «Федра», «Поліевкт», «Баязет» — трагедії Расіна, «Марія Стюарт» — трагедія Шіллера, «Андрієнна Лекуврер» — мелодрама Скріба.

історичного ходу драматичного мистецтва, вона неодмінно мала успадкувати. Але вона, за своєю геніальністю, вказала вихід з оної: ця скоромовка — важливий крок у мистецтві. Одне, що можна закинути їй, це багатство прикрас; звичайно, вони тішать публіку, але вона повинна була бути вище за це, а вона навіть не економна в них, а всяка надмірність зменшує цінність їх.

Як мені сумно було бачити її в «Адрієнні»! Тут тісно було її великому талантові. Як вона стискала його, а разом з тим він проривався часто, зі всіма ознаками класицизму, звуком, жестом, рухом, звичайно дуже картинним, але зайвим. Та чого там повторювати! Ви все вже сказали це в своїх листах, і мені без знання мови додати нема чого. Скажу лише, що поява Рашелі вельми благодійна для мистецтва. Вона стільки кинула в мою стару голову думок, що не знаю, як і лад їм дати. Головне скажу, що вона яскраво показала, як потрібне вивчення. Авжеж! Актор неодмінно повинен вивчити, як саме промовляти всяку роль, не полишаючи випадкові або, як кажуть, натурі, бо натура дійової особи і моя—цілком протилежні, і, наділяючи роль своєю власною персоною, втратиться фізіономія граної особи.

Отже, треба вивчати так, щоб думка була завжди сказана хороше, бо коли і не одухотвориш її, все ж таки не вся справа загинула. Скажуть «холодно», а не «погано». Ніде це так не відбивається, як в «Гораціях»[1], до якої міри потрібне вивчення. Вона грає Камілу з такою страшенною силою, що для виконання цієї ролі ніяких людських сил невистачить; але мистецтво і досконале вивчення дають їй цілковиту змогу зі славою витримати цю роль: в найстрашнішу хвилину, коли вже у неї невистачає звуків, вона так майстерно відпочине, що й самий відпочинок для нас здається її стражданням, — і потім вибухне з більшою силою. Так, це — мистецтво, це — жінка чудова!..

...Ще кілька слів. Я не говорю про всі її вистави, бо сказати немає чого: одне й те ж саме, всюди гарна. Але в драмах їй саме тісно, і потім, як тільки дійде справа до якого-небудь почуття, то особа знищена, а з'являється трагічна Рашель. І все це мене, старика, засмучувало, тому що вона могла всього цього уникнути, коли б ця школа не вросла в неї. Але я знаю досвідом: вирватися з неї тепер майже немає можливості. Одне відрадно: вона сама показує, який успіх може вийти при правильному вивченні. Так, ще раз скажу, що російському народові судилося довести це мистецтво до можливої досконалості...

29 лютого 1854 року.

Михайло Семенович Щепкін.
«Мистецтво», К., 1953.

---

[1] «Горації» — трагедія Корнеля.

Т. Г. Шевченко

(1814—1861)

Значний внесок у справу створення професіонального українського театру зробив Тарас Григорович Шевченко.

Уся багатогранна творчість полум'яного революціонера-демократа сповнена великої любові до поневоленого трудового народу і ненависті до кріпосників-експлуататорів.

Син кріпака, Т. Г. Шевченко зазнав у житті неймовірно тяжких страждань. Безрадісним було дитинство панського козачка, безрадісною була й юність — роки навчання у петербурзького маляра-«живописця» Ширяєва. Але ніщо не зламало непокірної вдачі Шевченка. Він наполегливо вчиться, по ночах займається своєю улюбленою справою — малюванням.

Талановитим юнаком зацікавилися визначні діячі російської культури— поет Жуковський, художники Брюллов, Венеціанов та ін. Вони визволили Т. Г. Шевченка з кріпацької неволі, допомогли вчитися.

Розквітає талант Шевченка. Він пише поеми й вірші, спрямовані проти царизму, проти кріпацтва, вступає в зв'язок з нелегальними прогресивними гуртками. 1847 р. Шевченка за «сочинение возмутительных и в высшей степени дерзких стихотворений», як сказано у вироку, заарештовано й відправлено в заслання на десять років рядовим солдатом. Сам цар Микола I написав на вироку: «...с запрещением писать и рисовать».

Але це не зламало мужньої волі Шевченка. Він продовжує писати революційні твори, до кінця життя не покидає своєї зброї письменника-борця.

Т. Шевченко був однодумцем і соратником, особистим другом найвидатніших діячів російської культури, діячів визвольного руху.

Глибоко матеріалістичний світогляд Шевченка склався під впливом передових традицій російської суспільної думки. Його погляди на мистецтво перегукуються з естетичним вченням Чернишевського. Як і Чернишевський, Шевченко гостро критикує ідеалістичну естетику за те, що вона мистецтво «ставить вище за натуру». Думки Шевченка про «вічну красуню-природу» збігаються з твердженням Чернишевського — «прекрасне є життя». Як і Чернишевський, Шевченко виступає проти відступів від життєвої правди і разом з тим — проти натуралізму в мистецтві.

Естетичні погляди Шевченка визначають і його діяльність та всі його смаки у галузі театру й драматургії. Від мистецтва театру він вимагав «природності», тобто життєвої правди, реалізму.

Поет був захоплений реалістичним мистецтвом свого вірного друга, великого актора Щепкіна. Повне взаєморозуміння й дружні стосунки встановились у Шевченка від першої ж зустрічі з талановитим негритянським актором реалістичного напряму Олдріджем. Особиста дружба зв'язувала Шевченка з відомим співаком та композитором С. Гулаком-Артемовським.

Завдання реалістичного, правдивого змалювання життя ставить перед собою поет, створюючи свою драму «Назар Стодоля». Ця п'єса вперше була поставлена на сценах аматорських гуртків, а 1877 р.—в Московському Малому театрі, в бенефіс відомої актриси Г. Федотової, стала одним з тих творів, на яких пізніше народжувалось реалістичне мистецтво професіонального українського театру. Всі визначні українські артисти, починаючи від М. Л. Кропивницького, М. К. Заньковецької, М. К. Садовського, пройшли благотворну школу «Назара Стодолі».

Крім «Назара Стодолі», на сцені українського театру досить широко йшли інсценіровки поем Т. Шевченка — «Невольник», «Гайдамаки», «Катерина» та ін.

Реалістичні традиції в українській драматургії, розпочаті Т. Г. Шевченком, плодотворно розроблювались усіма видатними українськими драматургами.

З «ЖУРНАЛА»

26 [ИЮНЯ][1]

...Мне кажется, что для нашего времени и для нашего среднего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как «Жених» Федотова[2] или «Свои люди — сочтемся» Островского и «Ревизор» Гоголя[3]. Наше юное среднее общество, подобно ленивому школьнику, на складах остановилось и без понуканья учителя не хочет и не может перешагнуть через эту бестолковую тму-мну. На пороки и недостатки нашего высшего общества не стоит обращать внимания. Во-первых, по малочисленности этого общества, а, во-вторых, по застарелости нравственных недугов, а застарелые болезни если и излечиваются, то только героическими средствами. Кроткий способ сатиры тут недействителен. Да и имеет ли какое-нибудь значение наше маленькое высшее общество в смысле национальности? Кажется, никакого. А средний класс — это огромная и, к несчастью, полуграмотная масса, это половина народа, это сердце нашей национальности, ему-то и необходима теперь не суздальская лубочная притча о блудном сыне, а благородная, изящная и меткая сатира. Я считал бы себя счастливейшим в мире человеком, если бы удался мне так искренно, чистосердечно задуманный мой бессознательный негодяй, мой блудный сын.

Свежо предание, а верится с трудом. Мне здесь года два тому назад говорил Н. Данилевский[4], человек, стоящий веры, что будто бы комедия Островского «Свои люди — сочтемся» запрещена на сцене по просьбе московского купечества. Если это

---

[1] 1857 р.

[2] П. Федотов (1815—1852) — російський художник-реаліст. «Жених», або, вірніше, «Приїзд жениха»—одна з кращих сатиричних картин Федотова.

[3] М. В. Гоголь був одним з найулюбленіших письменників Т. Г. Шевченка. Про Гоголя поет писав в одному з своїх листів: «Перед Гоголем повинні благоговіти як перед людиною, обдарованою найглибшим розумом і найніжнішою любов'ю до людей! Гоголь — істинний відатель серця людського».

[4] М. Я. Данилевський — реакційний публіцист.

правда, то сатира, как нельзя более, достигла своей цели. Но я не могу понять, что за расчет правительства покровительствовать невежество и мошенничество. Странная мера!

20 [ИЮЛЯ]

...Тогда же я в первый раз видел гениального артиста Соленика [1] в роли Чупруна («Москаль-чаривныk»). Он показался мне естественнее и изящнее неподражаемого Щепкина.

1 ОКТЯБРЯ

...С сегодняшнего дня начинаются здесь спектакли, и после обеда Н. А. Брылкин [2] пригласил меня в свою ложу. Давали народную сентиментально-патриотическую драму Потехина [3] «Суд людской — не божий». Драма — дрянь с подробностями. Г. Мочалова, независимо от своей бедной, натянутой роли, мне понравилась. У нее есть движения настоящей артистки. Г. Климовский, как и роль его, приторен. Водевиль — «Коломенский нахлебник». Водевиль балаганный и исполнен был соответственно своему назначению. Маленький оркестр в антрактах играл несколько номеров из «Дон-Жуана» Моцарта прекрасно, может быть потому, что это очаровательное создание трудно сыграть не прекрасно...

6 [ОКТЯБРЯ]

...После обеда резвушка мамзель Анхен Шауббе [предложила] сопутствовать ей в театр. Я с удовольствием принял ее предложение и во второй раз слушал музыку Моцарта из «Дон-Жуана» и в первый раз видел драму Коцебу «Сын любви» [4], о существовании которой я знал по слуху. Драма моей резвой сопутнице очень понравилась, как произведение Коцебу, а мне, к ужасу моей дамы, тоже понравилась, только не совсем. За что я и получил из улыбающихся уст восторженной немки название грубого варвара, неспособного сочувствовать ничему прекрасному и моральному. Роль Амалии, дочери барона, исполняла артистка московского театра госпожа Васильева, — натурально и благородно, а прочие, кроме г. Платонова (роль барона), лубочно.

За драмою последовала «Путаница»; по-здешнему хорошо, а по-моему — тоже лубочно...

---

[1] Карпо Трохимович Соленик (1811—1851) — український актор. Гру Соленика високо цінили Щепкін і Гоголь. Останній хотів виписати його в Москву для участі в постановці «Ревізора». Основні ролі Соленика — Виборний в «Наталці Полтавці», Чупрун у п'єсі «Москаль-чарівник», Хлестаков у «Ревізорі», Фамусов у «Лихові з розуму», Шельменко в п'єсі «Шельменко-денщик», Стецько в «Сватанні на Гончарівці».

[2] М. О. Брилкін — головний управитель компанії пароплавства «Меркурій».

[3] О. А. Потехін — російський драматург.

[4] А. Коцебу — німецький драматург.

12 [ДЕКАБРЯ]

Сегодня видел я на сцене «Станционного смотрителя» Пушкина. Я был всегда против переделок и эту переделку пошел смотреть от нечего делать. И что же: переделка оказалась самою мастерскою переделкою, а исполнение неподражаемо. В особенности сцены второго акта и последняя сцена третьего были так естественно-трагически исполнены, что хоть бы и самому гениальному артисту — так впору. Исполать тебе, господин Владимиров. Исполать тебе и тетенька Трусова, ты так естественно-зло исполнила роль помещицы Лепешкиной, что сама Коробочка перед тобой побледнела. Вообще ансамбль драмы был превосходен, чего я никак не ожидал. И если бы не усатые отставные гусары-помещики пьяные шумели в ложе, то я вышел бы из театра совер[шенно доволен].

30 [ДЕКАБРЯ]

Я все еще не могу прийти в нормальное состояние от волшебного, очаровательного видения. У меня все еще стоит перед глазами городничий, Матрос, Михайло Чупрун и Любим Торцов. Но ярче и лучезарнее великого артиста стоит великий человек, кротко улыбающийся друг, мой единый, мой искренний, мой незабвенный Михайло Семенович Щепкин.

23 [ЯНВАРЯ] [1]

«Дочь второго полка»—глупейшее произведение Доницетти [2]. Либретто тоже нелепо и неестественно. Покойному нашему Тормозу [3], надо думать, очень нравилось это топорное произведение. Да не по его ли заказу оно и родилось на свет божий? При нем, я помню, когда-то в Петербурге оперетка эта исполнялась с большей дисциплиной. Теперь она и это существенное свое достоинство утратила. Что бы сказал на это Тормоз? Он бы Гедеонова [4] на месяц на гауптвахту упрятал.

Старуха Шмитгоф в роли Марии безобразна, а мой любимец Владимиров в роли старика, дворецкого маркизы, был тоже безобразен.

18 [МАЯ]

...Великий друг мой по просьбе графини прочитал монолог «Скупого рыцаря» Пушкина, «Фейерверк» и рассказ охотника из комедии Ильина. И прочитал так, что слушатели видели перед собою юношу пламенного, а не 70-летнего старика Щепкина. Гениальный актер и удивительный старик...

Тарас Шевченко. Повна збірка творів в трьох томах, т. III.
Державне видавництво художньої літератури, К., 1949.

[1] 1858 р.
[2] Доніцетті — італійський композитор.
[3] Тормоз — цар Микола І. Цю кличку дав йому О. І. Герцен.
[4] О. М. Гедеонов — тодішній директор імператорських театрів.

БЕНЕФИС Г-ЖИ ПИУНОВОЙ

21-го ЯНВАРЯ 1858 ГОДА

Приняв в соображение нравы нижегородских обитателей, в особенности обитательниц, я немало удивился, войдя в театр и найдя его почти полным. — Что бы значило это? — спросил я знакомого мне отъявленного нетеатрала. — Как что? Сегодня бенефис миленькой Пиуновой[1]. Еще девочкой поступила она на нашу сцену; миловидностью и грациозностью своею обратила на себя внимание и, надо отдать ей справедливость, умела это внимание поддержать и заслужить любовь нашей, не очень щедро расточающей свои чувства публики. Вы сами увидите сейчас, насколько это справедливо.

И действительно, г-жа Пиунова достойно поддержала лестное мнение о себе. Независимо от юности и располагающей наружности, она так мила и естественна, что, глядя на нее, забываешь театральные подмостки. Давали в этот вечер драму «Парижские нищие» и водевиль «Бедовая бабушка». Водевиль сам по себе хорош, но в исполнении г-жи Пиуновой и г-жи Трусовой (бабушка) это вышла такая миленькая игрушка, что хоть на любую столичную сцену: так грациозна наивностью своею Глаша и так добродушно-комична бабушка.

Бенефициантка обладает всеми задатками сценического искусства, а это, вместе с молодостью ее, конечно, подает большие надежды и в будущем. Но мы не скроем, что самые успехи ее порождают и большие требования. Сколько можно судить, г-жа Пиунова с особенным пристрастием выбирает роли наивно-милых девушек. Слова нет: это лучшие ее роли; но она не должна забывать, что в них же кроется однообразие и легкость, которые могут вредить ее таланту. Мы искренне думаем, что она может смело расширить свой репертуар; труда будет больше и вдумываться в роли нужно будет серьезнее; но зато талант развернется шире. Наше мнение подтверждает сама г-жа Пиунова: в комедии Островского «Бедность не порок» она играла разбитную вдовушку и выполнила эту роль с большим тактом, а тут, конечно, обыкновенными способностями не обойдешься, особливо в 17 лет. Сюда же можно отнести и роль Татьяны в «Москале-чаривнике»; пьеса эта была поставлена в два дня по желанию Михаила Семеновича Щепкина, приехавшего случайно в Нижний и согласившегося участвовать в трех спектаклях и, несмотря на поспешность постановки, а также незнание малороссийского языка, — г-жа Пиунова в роли Татьяны была очень хороша, так, что наш ветеран-артист был в восторге и говорил, что он ни с кем с таким удовольствием не играл, а мнение Щепкина может служить авто-

[1] К. Б. Піунова — актриса Нижегородського міського театру. Користувалася великою прихильністю поета. У своєму «Журнале» Шевченко присвятив їй кілька схвильованих сторінок. Згодом Піунова стала досить відомою провінціальною актрисою.

ритетом. В нашей милой бенефициантке он принял сердечное участие, советовал ей серьезно трудиться, и, конечно, советы и напутствие вполне оценены ею. В «Парижских нищих»[1] г-жа Пиунова исполнила роль Антуанетты весьма совестливо, но видно, что у ней не было сочувствия к роли. Еще как-то мы заметили в одном месте, именно в свиданьи с дочерью банкира, когда она приходит просить работы, неправильность в дикции и позволяем [себе] обратить ее внимание на этот предмет.

Господин Владимиров выполнил роль бродяги Гастона чрезвычайно рельефно и талантливо; в сцене, когда его берут в рабочий дом и когда он своему бывшему патрону с поклоном говорит «мерзавец», — он удивительно хорош. В г. Владимирове виден весьма опытный артист, занимавшийся своим искусством добросовестно. Он вовсе не односторонен, и игра его в особенности замечательна в пьесах, имеющих литературное достоинство, к какому бы роду они ни принадлежали. Тут он вполне выказывает себя. В гримировке и костюмировке он просто совершенен.

Вообще о г. Владимирове мало отозваться лестно, — в нем видно и развитие и необыденное понимание искусства. Почти то же можно сказать и о г. Климовском. Судить его нужно не по пустой роли Д'Обиньи. Кажется, целью его поступления на Нижегородскую сцену были испытание себя и окончательный выбор тех ролей, которые более подойдут к свойству его таланта. Нам в особенности понравился он в пьесе «Суд людской — не божий» и в пьесах г. Островского.

Г-жа Васильева передала очень верно тщеславную и своевольную Алину, дочь банкира. Мимика ее замечательна, роль же сама по себе не может дать полного понятия об ее игре. Лучше всего она в «Бедной невесте»[2]. Но странное впечатление оставляет г-жа Васильева: видна какая-то законченность в ее игре, как будто она выказала все свои средства и что дальше ожидать нечего; впечатление, не говорящее в пользу будущего развития; признать же совершенно установившимся талантом г-жу Васильеву нельзя.

Очень желательно бы было, если бы г-жа Васильева вникнула в причину такого явления и, нам кажется, что выяснение этого себе может принести ей большую пользу.

«Нижегородские Губернские Ведомости».
Часть неофициальная. 1858, 1 февраля.

---

[3] Популярна на той час мелодрама, перекладена з французької мови.
[2] П'єса О. М. Островського.

О. І. Герцен

(1812—1870)

Олександр Іванович Герцен залишив значний слід у розвитку російського реалістичного мистецтва.

Виступаючи як революціонер-демократ, продовжувач традиції декабристів, він вів рішучу боротьбу проти поміщицько-кріпосницької реакції та її ідеологів, проти буржуазно-дворянського лібералізму, проти ідеалізму й релігії.

Значну частину життя Герцен провів за кордоном, рятуючись від жорстоких переслідувань царизму. Разом з поетом Огарьовим він видавав знаменитий «Колокол», який відбивав піднесення російського революційного руху.

У галузі літератури та мистецтва О. І. Герцен, слідом за В. Г. Белінським, пропагував принципи критичного реалізму, нерозривний зв'язок мистецтва з життям. Він боровся як проти ідеалістичної теорії «мистецтва для мистецтва», так і проти натуралістичного пасивного копіювання дійсності.

У філософських та публіцистичних творах, статтях, листуванні Герцена викладено надзвичайно важливі його думки і зауваження про історію літератури та театру, про сучасну йому російську й зарубіжну сцену. Зокрема, Герцену належить один з найбільш глибоких і вичерпних аналізів мистецтва М. С. Щепкіна та П. С. Мочалова.

Висловлювання Герцена про театр і драматургію випливали з його політичних та естетичних поглядів, сприяли розвиткові й зміцненню реалізму в російському й зарубіжному театрі.

Ідеї Герцена, його полум'яний патріотизм мали величезний вплив на кілька поколінь російської революційно-демократичної інтелігенції.

МИХАЙЛО СЕМЕНОВИЧ ЩЕПКІН

Пустіє Москва... і патріархальне обличчя Щепкіна зникло... а воно було міцно вплетене в усі спогади нашого московського кола. На чверть століття старший від нас, він був з нами у близьких, дружніх відносинах рідного дядька чи старшого брата. Його всі любили безмежно: дами і студенти, літні люди і дівчатка. Його поява вносила спокій, його добродушний докір зупиняв злі суперечки, його лагідна посмішка люблячого старика примушувала усміхатися, його безмежна здатність пробачати іншого, знаходити полегшуючі причини була школою гуманності.

І притому він був великий артист, артист з покликання й праці. Він створив *правду* на російській сцені, він перший став *нетеатральним* у театрі, його відтворювання були без найменшої фрази, без афектації, без шаржу; образи, ним створені, були теньєрівські, остадівські [1].

Щепкін і Мочалов — безперечно два найкращих артисти з усіх бачених мною протягом тридцяти п'яти років і на протязі всієї Європи. Обидва належать до тих *натяків* на заховані сили і можливості російської вдачі, які роблять непорушною нашу віру в майбутнє Росії.

У розбір таланту й сценічного значення Щепкіна ми не заходитимемо. Зауважимо тільки, що він був зовсім несхожий на Мочалова. Мочалов був людиною неупокореного пориву, не приведеного в лад натхнення; засоби його не були послушні йому, швидше він — їм. Мочалов не працював; він знав, що його іноді відвідує якийсь дух, що перетворював його на Гамлета, Ліра або Карла Моора, і чекав на нього... а дух не приходив, і залишався актор, який погано знає роль. Обдарований незвичайною чуткістю і тонким розумінням усіх відтінків ролі, Щепкін, навпаки, страшенно працював і нічого не залишав на волю хвилинного натхнення. Але роль його не була результатом самого вивчення. Він так само мало був схожий на Каратигіна, цього лейб-гвардійського трагіка, далеко не безталанного, але в якого все було так завчено, вистудійовано й приведено в лад, що він за темпами закипав пристрастю, знав церемоніальний марш відчаю і, правильно вбивши кого треба, майстерно робив на похорон. Каратигін надзвичайно пасував до миколаївського часу і військової столиці його. Гра Щепкіна вся від початку й до кінця була пройнята теплотою, наївністю; вивчення ролі не зв'язувало жодного звука, жодного руху, а надавало їм твердої опори і твердого грунту...

А. И. Герцен. Былое и думы.
ОГИЗ, Л., 1946.

---

[1] Тенеріс Давід молодший (1610—1690) — відомий фламандський художник-реаліст. Остаде ван-Адріан (1610—1685) — голландський художник-реаліст.

М. О. Добролюбов

(1836—1861)

Недовгим і небагатим на зовнішні події було життя Миколи Олександровича Добролюбова. «Бідне дитинство... бідне напівголодне навчання, потім чотири роки гарячкової невтомної праці і, нарешті, рік, проведений у передчутті смерті, — ось і вся його біографія», — говорив на могилі критика М. О. Некрасов. Але, незважаючи на передчасну смерть, Добролюбов залишив глибокий слід в історії російської культури як критик і публіцист.

У всій своїй багатосторонній діяльності Добролюбов керувався інтересами народних мас, виступав непримиренним борцем проти самодержавства й кріпосництва, закликав до селянської революції. Послідовним демократом називав його В. І. Ленін.

Ім'я Добролюбова ми завжди ставимо поруч з іменем Чернишевського, однодумцем і соратником якого був великий критик. «Чернишевський і Добролюбов — два соціалістичних Лессінги», — писав Енгельс.

Разом з Чернишевським, продовжуючи справу Бєлінського, М. Добролюбов розробляє основи матеріалістичної естетики, бореться за утвердження критичного реалізму в російській літературі.

У своїх сатиричних віршах та критичних статтях Добролюбов пристрасно виступав проти реакційної літератури, що, прикриваючись лозунгом «мистецтво для мистецтва», відвертала людей від активної боротьби за перебудову життя, за кращу долю народу. Він вимагав від мистецтва життєвої правди, зазначаючи в той же час, що глибока змістовність, ідейність твору, проникнення письменника в саму суть явищ повинні сполучатися з високою художністю.

Публіцистична й критична діяльність Добролюбова є зразком тісного зв'язку літератури з життям, зразком громадського служіння. Він палко закликав письменників прислухатись до «говору народного життя», змальовувати позитивних героїв, які борються проти соціальної несправедливості. Ось чому він гаряче підтримував появу п'єси «Гроза», назвавши її героїню Катерину «променем світла в темному царстві», свідченням того, що в народних масах зріють величезні сили протесту.

Статті Добролюбова про п'єси Островського мали велике значення для розвитку російської драматургії та театру. Разом з тим вони глибоко розкривають суспільні відносини в буржуазно-поміщицькій Росії, показують усю жорстокість «темного царства».

Естетичні і літературно-критичні погляди М. О. Добролюбова, ідеї революційних демократів глибоко вплинули на розвиток вітчизняної літератури і театрального мистецтва всіх народів СРСР.

...У творах талановитого художника, хоч би які вони були різноманітні, завжди можна помітити щось спільне, що характеризує всі їх і відрізняє їх від творів інших письменників. Технічною мовою мистецтва це звичайно називають *світоглядом* художника. Але даремно ми клопоталися б про те, щоб привести цей світогляд до певних логічних побудов, виразити його в абстрактних формулах. Абстрактностей цих звичайно не буває в самій свідомості художника; незрідка навіть в абстрактних міркуваннях він висловлює поняття, різко протилежні тому, що виявляється в його художній діяльності, — поняття, які він прийняв на віру або добув за допомогою хибних, нашвидку, суто зовнішнім способом складених, силогізмів. А власний його погляд на світ, погляд, що є ключем до характеристики його таланту, треба шукати в живих образах, створюваних ним. Отут і знаходиться істотна різниця між талантом художника і мислителя. По суті, мисляча сила і творча здібність обидві однаково властиві і однаково необхідні — і філософові, і поетові. Велич філософствуючого розуму і велич поетичного генія однаково полягають в тому, щоб, глянувши на предмет, зараз же уміти відрізнити його істотні риси від випадкових, потім — правильно організувати їх у своїй свідомості і вміти опанувати їх так, щоб мати можливість вільно викликати їх для всіляких комбінацій. Але різниця між мислителем і художником та, що в останнього сприйнятливість набагато живіша й сильніша. Обидва вони черпають свій погляд на світ з фактів, що встигли дійти до їхньої свідомості. Але людина з живішою сприйнятливістю, «художницька натура», сильно вражається вже першим фактом певного роду, що трапився їй в навколишній дійсності. У неї ще немає теоретичних міркувань, які могли б пояснити цей факт; але вона бачить, що тут є щось особливе, таке, що заслуговує на увагу, і з жадібною цікавістю вдивляється в самий факт, засвоює його, носить його в своїй душі спочатку як поодиноке уявлення, потім приєднує до нього інші, однорідні, факти й образи і, нарешті, створює тип, що відбиває в собі всі істотні риси всіх окремих явищ цього роду, раніш помічених художником. Мислитель, навпаки, не так скоро і не так сильно вражається. Перший факт нового роду не справляє на нього живого враження; він здебільшого ледве помічає цей факт і проходить повз нього, як повз дивну випадковість, навіть не намагаючись його засвоїти собі. (Не говоримо, звичайно, про особисті відносини: закохатися, розсердитися, засмутитися — кожний філософ може так само швидко, при першій же появі *факту,* як і поет.) Тільки вже потім, коли багато однорідних фактів набереться в свідомості, людина з слабою сприйнятливістю зверне на них, нарешті, свою увагу. Але тут численність окремих уявлень, що були зібрані раніш і непомітно зберігалися в її свідомості, дає їй можливість зараз же скласти з них загаль-

не поняття і, таким чином, негайно перенести новий факт з живої дійсності в абстрактну сферу розуму. А тут уже підшукується для нового поняття належне місце серед інших ідей, пояснюється його значення, робляться з нього висновки і т. д. При цьому мислитель—або, кажучи простіше, людина міркуюча,—користується, як дійсними фактами, і тими образами, які відтворені з життя мистецтвом художника. Іноді навіть ці самі образи наводять міркуючу людину на утворення правильних понять про деякі явища дійсного життя. Таким чином, цілком ясним стає *значення художницької діяльності серед інших функцій суспільного життя:* образи, створені художником, збираючи в собі, як у фокусі, факти дійсного життя, дуже багато сприяють утворенню й поширенню поміж людей правильних понять про речі.

Звідси ясно, що головна вага письменника-художника полягає в *правді* його зображень; інакше з них будуть хибні висновки, складуться, з їхньої ласки, хибні поняття. Але як розуміти *правду* художніх зображень? Власне кажучи, *безумовної неправди* письменники ніколи не вигадують: про найбезглуздіші романи і мелодрами не можна сказати, щоб ті *пристрасті* і пошлості, які в них змальовуються, були безумовно неправдиві, тобто неможливі, навіть як потворна випадковість. Але *неправда* таких романів і мелодрам саме в тому й полягає, що в них беруться випадкові, неправдиві риси дійсного життя, які не становлять його суті, його характерних особливостей. Вони видаються неправдою і в тому відношенні, що коли на підставі їх складати теоретичні поняття, то можна прийти до ідей цілком хибних. Є, наприклад, автори, що присвятили свій талант оспівуванню любострасних сцен і розпусних пригод; любострастя змальовують вони в такому вигляді, що коли їм повірити, то в ньому самому тільки й полягає справжнє блаженство людини. Висновок, розуміється, безглуздий, хоч, звичайно, і бувають дійсно люди, які, за ступенем свого розвитку, і нездатні зрозуміти іншого блаженства, крім цього... Були інші письменники, ще безглуздіші, які над усе вихваляли доблесті войовничих феодалів, що проливали ріки крові, палили міста і грабували васалів своїх. В описові подвигів цих грабіжників не було явної брехні; але їх подано в такому світлі, з такими вихваляннями, які ясно свідчать, що в душі автора, який оспівує їх, не було почуття людської правди. Таким чином, всяка однобічність і виключність уже заважає цілковитому додержанню правди художником. Отже, художник повинен — або в цілковитій недоторканності зберегти свій простий, дитячо-безпосередній погляд на весь світ, або (оскільки це зовсім неможливо в житті) рятуватися від однобічності можливим розширенням свого погляду, через засвоєння тих загальних понять, які вироблені людьми міркуючими. В цьому може виявитися зв'язок знання з мистецтвом. Вільне перетворення найвищих умоспоглядань у живі образи і, разом з тим, цілковита свідомість вищого, загального смислу в усякому, зовсім окремому й випадковому

факті життя — це є ідеал, який становить цілковите злиття науки і поезії і якого досі ще ніхто не досяг. Але художник, керований правильними началами в своїх загальних поняттях, має все-таки ту вигоду перед нерозвиненим або хибно розвиненим письменником, що може вільніше віддаватися пориванням своєї художницької натури. Його безпосереднє почуття завжди вірно вказує йому на предмети; та коли його загальні поняття хибні, то в ньому неминуче починається боротьба, сумніви, вагання, і якщо твір його і не робиться від того остаточно фальшивим, то все-таки виходить слабим, безбарвним і нескладним. Навпаки, коли загальні поняття художника правильні і цілком гармонують з його натурою, тоді ця гармонія й єдність відбиваються і в творі. Тоді дійсність відбивається в творі яскравіше й живіше, і він краще може привести міркуючу людину до правильних висновків і, отже, мати більше значення для життя.

Коли ми застосуємо все сказане до творів Островського і пригадаємо те, що говорили вище про його критиків, то будемо змушені визнати, що його літературній діяльності не зовсім чужі були ті вагання, які постають внаслідок незгоди внутрішнього художницького почуття з абстрактними, зовні засвоєними, поняттями. От оцими ваганнями і пояснюється те, що критика могла робити цілком протилежні висновки про значення фактів, які виставлялися в комедіях Островського. Звичайно, закиди, що він проповідує відречення від свобідної волі, ідіотське смирення, покірність і т. д., треба приписати найбільше недогадливості критиків; але все-таки, значить, і сам автор недосить захистив себе від подібних закидів. І справді, в комедіях «Не в свої сани не сідай», «Бідність не порок» та «Не так живи, як хочеться» — істотно погані сторони нашого старовинного побуту обставлено в дії такими випадковостями, які начебто змушують не вважати їх за погані. Бувши покладені в основу названих п'єс, ці випадковості доводять, що автор надавав їм більшого значення, ніж вони мають насправді, і ця невірність погляду пошкодила цільності й яскравості самих творів. Але сила безпосереднього художницького почуття не могла і тут покинути автора, і тому окремі ситуації і окремі характери, взяті ним, завжди відзначаються непідробною істиною. Рідко-рідко захоплення ідеєю доводило Островського до натяжки в змалюванні характерів або окремих драматичних ситуацій, як, наприклад, у тій сцені в «Не свої сани не сідай», де Бородкін оголошує про своє бажання взяти за себе знеславлену дочку Русакова. В усій п'єсі Бородкіна виставлено благородним і добрим по-старовинному; а останній його вчинок зовсім не в дусі того розряду людей, представником яких є Бородкін. Але автор хотів приписати цій особі всілякі добрі якості, і серед них приписав навіть таку, від якої справжні бородкіни, певно, відреклись би з жахом. Але таких натяжок надзвичайно мало в Островського: почуття художньої правди завжди рятувало його. Далеко частіше він начебто відступав від своєї ідеї, саме через бажання

лишитися вірним дійсності. Люди, які бажали бачити в Островському неодмінно прихильника своєї партії, часто закидали йому, що він недосить яскраво висловив ту думку, яку хотіли вони бачити в його творі. Наприклад, бажаючи бачити в «Бідності не порок» апофеоз смирення й покірливості старшим, деякі критики закидали Островському те, що розв'язка п'єси являє собою не необхідний наслідок моральних достойностей смиренного Миті. Але автор умів зрозуміти практичну недоладність і художню фальшивість такої розв'язки і тому використав для неї випадкове втручання Любіма Торцова. Так само за особу Петра Ілліча в «Не так живи, як хочеться» авторові закидали, що він не надав цій особі тієї широти натури, того могутнього розмаху, який, мовляв, властивий російській людині, особливо в розгулі. Але художницьке чуття автора дало йому зрозуміти, що його Петро, який отямлюється, почувши дзвони, не є представником широкої російської натури, одчайдушної голови, а досить дрібний трактирний гульвіса. За «Доходне місце» теж чути було досить забавні закиди. Казали, — навіщо Островський вивів представником чесних поривів таку погану людину, як Жадов; сердилися навіть на те, що хабарники в Островського такі пошлі і наївні, і висловлювали думку, що «далеко краще було б виставити на суд публічний тих людей, які *обдумано й спритно* створюють, розвивають, підтримують хабарництво, холопське начало і *з усією енергією* опираються всім, чим можуть, проведенню в державний і суспільний організм свіжих елементів». При цьому, додає вимогливий критик, «ми були б найбільш напруженими, пристрасними глядачами то бурхливої, то вміло стримуваної сутички двох партій» («Атеней», 1858 р., № 10). Таке бажання, справедливе абстрактно, доводить, проте, що критик зовсім не вмів зрозуміти те темне царство, яке змальовується в Островського і само попереджує всяке нерозуміння щодо того, чому такі-то особи пошлі, такі-то становища випадкові, такі-то сутички слабкі. Ми не хочемо нікому нав'язувати своїх думок; але нам здається, що Островський погрішив би проти правди, наклепав би на російське життя цілком чужі йому явища, коли б надумав виставляти наших хабарників як правильно організовану, свідому партію. Де ви у нас знайшли подібні партії? В чому побачили ви сліди свідомих, обміркованих дій? Повірте, що коли б Островський взявся вигадувати таких людей і такі дії, то хоч би яка драматична була зав'язка, хоч би як рельєфно були виставлені всі характери п'єси, твір все-таки в цілому лишився б мертвим і фальшивим. І то вже є в цій комедії фальшивий тон в особі Жадова; але і його відчув сам автор, ще перше ніж усі критики. З половини п'єси він починає спускати свого героя з того п'єдесталу, на якому він з'являється в перших сценах, а в останньому акті показує його абсолютно нездатним до тієї боротьби, яку він взяв був на себе. Ми в цьому не тільки не обвинувачуємо Островського, але навпаки, бачимо доказ сили його таланту. Він, безперечно, співчував

тим чудовим речам, які говорить Жадов; але в той же час він умів відчути, що примусити Жадова *робити* всі ці чудові речі — значило б викривити справжню російську дійсність. Тут вимога художньої правди спинила Островського від захоплення зовнішньою тенденцією і допомогла йому ухилитися від шляху пп. Сологуба й Львова[1]. Приклад цих бездарних фразерів показує, що змайструвати механічну ляльку і назвати її *чесним чиновником* зовсім не трудно; але трудно вдихнути в неї життя і примусити її говорити і діяти по-людському. Взявшись змальовувати чесного чиновника, і Островський не всюди подолав цю трудність; але все-таки в його комедії натура людська багато раз проглядає із-за гучних фраз Жадова. І в цьому вмінні підмічати натуру, проникати в глибину душі людини, схоплювати її почуття, незалежно від змалювання її зовнішніх, офіціальних відносин, — в цьому ми вбачаємо одну з головних і кращих властивостей таланту Островського. І через те ми завжди готові виправдати його від закиду, що він у змалюванні характеру не лишився вірним тому основному мотивові, який заманеться відшукати в ньому глибокодумним критикам.

Так само ми виправдовуємо Островського від закидів про випадковість і видиму нерозумність розв'язок в його комедіях. Де ж узяти розумності, коли її немає в самому житті, змальованому автором? Безперечно, Островський зумів би подати, щоб вдержати людину від пияцтва, які-небудь резони більш дійові, ніж дзвони; але що ж робити, коли Петро Ілліч був такий, що резонів не міг розуміти? Свого розуму в людину не вкладеш, народного марновірства не переробиш. Надавати йому смислу, якого воно не має, значило б перекручувати його і брехати на саме життя, в якому воно проявляється. Так само і в інших випадках: створювати незламні драматичні характери, що рівно й обдумано прямують до однієї мети, вигадувати строго узгоджену і тонко виведену інтригу — значило б накидати російському життю те, чого в ньому зовсім нема. Кажучи по совісті, ніхто з нас не зустрічав у своєму житті понурих інтриганів, систематичних лиходіїв, свідомих єзуїтів. Коли у нас людина і чинить підлоту, то більше через слабкість характеру; коли робить шахрайські спекуляції, то більше через те, що ті, хто оточує її, дуже вже дурні й довірливі; коли й пригноблює інших, то більше через те, що для цього ніякого зусилля не треба, — такі всі податливі й покірні. Наші інтригани, дипломати й лиходії завжди нагадують мені одного шахового гравця, який говорив мені: «це дурниці, нібито можна розрахувати наперед свою гру: гравці тільки даремно хваляться цим; а насправді більш як три ходи наперед неможливо розрахувати». І цей гравець багатьох ще обігравав: інші, отже, і трьох ходів не розраховували, а так тільки

[1] Автори п'єс ліберально-«викривального» напряму, до яких критик ставився гостро негативно.

дивилися на те, що у них під носом. Отаке і все наше російське життя; хто бачить на три кроки вперед, того вже вважають за мудреця, і він може обдурити й обплутати тисячі людей, а тут хочуть, шоб художник показував нам у російській шкірі яких-небудь тартюфів, річардів, шейлоків! На нашу думку, така вимога зовсім не личить нам і дуже відгонить схоластикою. За схоластичними вимогами, твір мистецтва не повинен припускати випадковості: в ньому все повинно бути точно розмірковано, все повинно розвиватися послідовно з однієї даної точки з логічною необхідністю *і в той же час природністю!* А якщо *природність* вимагає відсутності *логічної послідовності?* На думку схоластиків, не треба брати такі сюжети, в яких випадковість не може бути підведена під вимоги логічної необхідності. А на нашу думку, для художнього твору годяться всякі сюжети, хоч би які вони були випадкові, і в таких сюжетах треба для природності жертвувати навіть абстрактною логічністю, в цілковитій певності, що життя, як і природа, має свою логіку і що ця логіка, можливо, буде далеко краща за ту, яку ми йому часто накидаємо... А втім питання це надто ще нове в теорії мистецтва, і ми не хочемо виставляти свою думку як незаперечне правило. Ми тільки користуємось нагодою висловити її з приводу творів Островського, у якого всюди на першому плані бачимо вірність фактам дійсності і навіть деяке презирство до логічної замкнутості твору і якого комедії, незважаючи на те, самі по собі і цікаві, і мають внутрішній смисл...

Визнаючи головною достойністю художнього твору життєву правду його, ми тим самим вказуємо і мірку, якою визначається для нас *ступінь достойності* і значення кожного літературного явища. Судячи з того, як глибоко проникає погляд письменника в саму суть явищ, як широко захоплює він у своїх зображеннях різні сторони життя, — можна вирішити і те, який великий його талант. Без цього всі тлумачення будуть даремні. Наприклад, у п. Фета є талант, і у п. Тютчева є талант: як визначити їх відносне значення? Безперечно, не інакше як розглянувши сферу, приступну кожному з них. Тоді й виявиться, що талант одного здатний в усій силі виявитися тільки в уловленні перебіжних вражень від тихих явищ природи, а другому приступні, крім того, — і жагуча пристрасність, і сувора енергія, і глибока дума, збуджувана не самими тільки стихійними явищами, а й питаннями моральними, інтересами суспільного життя. В показі всього цього і повинна б, власне, полягати оцінка таланту обох поетів. Тоді читачі і без всяких естетичних (здебільшого дуже туманних) міркувань зрозуміли б, яке місце в літературі належить і тому і другому поетові!.. Весь попередній виклад привів нас досі до визнання того, що вірність дійсності, життєва правда — завжди зберігаються в творах Островського і стоять на першому плані, поперед усяких завдань і задніх думок. Але цього ще мало: адже і п. Фет дуже вірно змальовує неясні враження природи, і, проте, звідси зовсім

не випливає, щоб його вірші мали велике значення в російській літературі. Щоб сказати що-небудь певне про талант Островського, не можна, виходить, обмежитися загальним висновком, що він вірно змальовує дійсність; треба ще показати, яка широка сфера, що він її спостерігає, до якої міри важливі ті сторони фактів, які його цікавлять, і як глибоко проникає він у них. Саме для цього і потрібний реальний розгляд того, що є в його творах.

Загальні міркування, якими в цьому розгляді ми повинні керуватися, полягають ось у чому:

Островський уміє заглядати в глибину душі людини, уміє відрізняти *натуру* від усіх зовні прийнятих потворностей і наростів; через те зовнішній гніт, тягар усієї обстановки, що душить людину, відчуваються в його творах далеко сильніше, ніж у багатьох оповіданнях, страшенно обурливих за змістом, які, проте, зовнішньою, офіціальною стороною справи цілком заслоняють внутрішню людську сторону.

Комедія Островського не проникає у вищі верстви нашого суспільства, а обмежується тільки середніми і тому не може дати ключа до пояснення багатьох прикрих явищ, в ній зображуваних. Але все-таки вона може легко наводити на багато які аналогічні міркуваня, що стосуються і того побуту, якого безпосередньо не торкається; це тому, що типи комедій Островського часто містять у собі не тільки виключно купецькі або чиновницькі, але й загальнонародні риси.

Діяльність громадська мало зачеплена в комедіях Островського, і це, безперечно, тому, що саме громадянське життя наше, багате на всілякі формальності, майже не дає прикладів справжньої діяльності, в якій вільно й широко могла б виявитися *людина*. Зате у Островського надзвичайно повно і рельєфно виставлені два роди відносин, до яких людина ще може у нас прикласти душу свою, — відносини *родинні* і відносини *майнові*. Отже, не дивно, що сюжети і самі назви його п'єс обертаються навколо родини, нареченого, нареченої, багатства і бідності.

Драматичні колізії і катастрофа в п'єсах Островського всі виникають внаслідок сутички двох партій — *старших і молодших, багатих і бідних, свавільних і покірливих*. Ясно, що розв'язка подібних сутичок по самій суті справи повинна мати досить крутий характер і бути дещо випадковою...

Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений
в трех томах, т. 2.
Государственное издательство художественной
литературы, М., 1951.

ПРОМІНЬ СВІТЛА В ТЕМНОМУ ЦАРСТВІ

...визнаючи за літературою головне значення — роз'яснення життєвих явищ, ми вимагаємо від неї однієї якості, без якої в ній не може бути ніяких цінностей, саме — *правди*. Треба, щоб

факти, з яких виходить автор і які він подає нам, були подані вірно. Коли ж цього нема, літературний твір втрачає всяке значення, він стає навіть шкідливим, тому що служить не просвітленню людської свідомості, а навпаки, ще більшому затуманенню. І тут ми вже даремно шукали б у автора який-небудь талант, крім хіба таланту брехуна. У творах історичного характеру правда повинна бути фактична; в белетристиці, де пригоди вигадані, вона заміняється логічною правдою, тобто розумною імовірністю і відповідністю до існуючого ходу справ.

Тимчасом правда є неодмінна умова, але ще не достоїнство твору. Про достоїнство ми судимо за широтою погляду автора, за вірністю розуміння і живістю змалювання тих явищ, яких він торкнувся...

М. О. Добролюбов. Літературно-критичні статті.
Держлітвидав, К., 1950.

М. Г. Чернишевський

(1828—1889)

У своїй літературно-критичній та публіцистичній діяльності Микола Гаврилович Чернишевський багато уваги приділяв питанням мистецтва. Продовжуючи і поглиблюючи матеріалістичний напрям у російській філософії, розроблений працями Ломоносова й Радіщева, Герцена й Бєлінського, він дійшов до революційних висновків про необхідність повалення поміщицько-буржуазного ладу.

«Від його творів віє духом класової боротьби», — писав В. І. Ленін.

Погляди Чернишевського на мистецтво є органічною частиною всієї його філософії: він пристрасно виступає проти ідеалізму й відступів від правди життя, він активно пропагує «бойове мистецтво, яке провадить боротьбу за кращі ідеали народу» (А. О. Жданов).

Під впливом естетичних поглядів Чернишевського сформувалась передова російська школа реалістичного мистецтва в театрі, живописі, музиці, школа, творчі досягнення якої стали зразком і взірцем для прогресивних митців усього світу, всіх народів нашої країни й українських митців зокрема.

Центральне місце серед праць Чернишевського, присвячених питанням мистецтва, посідає його дисертація «Естетичні відношення мистецтва до дійсності». Автор послідовно й твердо викриває в ній ідеалістичні погляди на мистецтво, які ставили красу в мистецтві вище за красу в житті і тим самим давали філософське обгрунтування реакційній теорії «чистого мистецтва», «мистецтва для мистецтва».

...«слова «мистецтво повинно бути незалежним від життя», — пише Чернишевський, — завжди служили тільки прикриттям для боротьби проти напрямів у літературі, які не подобались цим людям, з метою зробити її служителькою іншого напряму, який більше був цим людям до смаку».

Ідеалістичним абстракціям Чернишевський протиставляє своє визначення прекрасного: «прекрасне є життя», закликає митців до всебічного, повнокровного змалювання життя, до боротьби за перетворення дійсності.

Із своїх естетичних принципів Чернишевський виходить і в критичній діяльності. Загальновідома та боротьба, що її провадив він за утвердження реалістичного напряму в літературі та мистецтві. Як приклад можна вказати на боротьбу М. Чернишевського за О. Островського: коли драматург, внаслідок зближення з слов'янофільськими колами, відступив у своїй творчості від реалізму, Чернишевський друкує в журналі «Современник» статтю, в якій суворо критикує помилки письменника і в той же час допомагає йому вийти на вірний шлях. «У правді — сила таланту: помилковий напрям губить найсильніший талант. Хибні основною думкою твори бувають слабкими навіть і в суто художньому відношенні», — говорилося в цій статті.

Сувора, але дружня критика допомогла О. Островському перебороти помилки і написати високохудожні, змістовні твори.

Великим вихователем землі російської назвав М. Чернишевського видатний критик-демократ В. Стасов.

ЕСТЕТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ МИСТЕЦТВА ДО ДІЙСНОСТІ

...Пануюча думка [1] про походження і значення мистецтва [говорить] так: «Маючи непереборне прагнення до прекрасного, людина не знаходить істинно прекрасного в об'єктивній дійсності; цим вона поставлена в [потребу] сама створювати предмети або утвори, які відповідали б її вимозі, предмети і явища істинно прекрасні»; [або, за спеціальною термінологією пануючої школи:] «Ідея прекрасного, не здійснювана дійсністю, здійснюється утворами мистецтва». Ми повинні аналізувати це визначення, щоб відкрити істинне значення неповних і односторонніх натяків, що містяться в ньому. «Людина має прагнення до прекрасного». Але якщо під прекрасним розуміти те, що розуміється в цьому визначенні, — цілковита відповідність ідеї і форми, то з прагнення до прекрасного треба виводити не мистецтво зокрема, а взагалі всю діяльність людини, основне начало якої — цілковите здійснення певної думки; прагнення до єдності ідеї і образу — формальне начало всякої техніки, [всякої праці, спрямованої] до створення і удосконалення [всяких потрібних нам предметів]; виводячи з прагнення до прекрасного мистецтво, ми сплутуємо два значення цього слова: 1) красні мистецтва (поезія, музика і т. д.) і 2) уміння або старання добре зробити що-небудь; тільки останнє виводиться з прагнення до єдності ідеї і форми. Якщо ж під прекрасним треба розуміти (як нам здається) те, в чому людина бачить життя, — очевидно, що з прагнення до нього походить радісна любов до всього живого і що [воно] у найвищій мірі задовольняється живою дійсністю. «Людина не зустрічає в дійсності істинно і цілком прекрасного». Ми старалися довести, що це несправедливо, що діяльність нашої фантазії збуджується не вадами прекрасного в дійсності, а його відсутністю; що дійсне прекрасне цілком прекрасне, але, на наш жаль, не завжди буває перед нашими очима. Коли б утвори мистецтва виникали внаслідок нашого прагнення до довершеності і нехтування всім недовершеним, людина повинна була б давно покинути, як марне зусилля, всяке прагнення до мистецтва, тому що в утворах мистецтва нема довершеності; хто невдоволений дійсною красою, той ще менше може задовольнитися красою, створюваною мистецтвом. Отже, неможливо погодитися з звичайним поясненням значення мистецтва; але в цьому поясненні є натяки, які можуть бути названі справедливими, якщо будуть витлумачені належним чином. «Людина не задовольняється прекрасним в дійсності, їй мало цього прекрасного» — ось в чому суть і правдивість звичайного пояснення, яка, будучи хибно сприйнята, сама потребує пояснення.

Море прекрасне; дивлячись на нього, ми не думаємо бути ним невдоволені в естетичному відношенні; але не всі люди жи-

---

[1] Чернишевський має на увазі твердження ідеалістичної естетики.

вуть біля моря; багатьом не вдається ні разу в житті поглянути на нього; а їм хотілося б помилуватися морем — [для них цікаві і милі] картини, що зображують море. Звичайно, далеко краще дивитися на саме море, ніж на його зображення; але, за браком кращого, людина задовольняється і гіршим, за браком речі — її сурогатом. І тим людям, які можуть милуватися морем в дійсності, не завжди, коли хочеться, можна дивитись на море, — вони згадують про нього; але фантазія слаба, їй потрібна підтримка, нагадування—і, щоб оживити свої спогади про море, щоб ясніше змалювати його в своїй уяві, вони дивляться на картину, що зображує море. Ось єдина мета і значення дуже багатьох (більшої частини) утворів мистецтва: дати можливість, хоч до деякої міри, познайомитися з прекрасним в дійсності тим людям, які не мали можливості втішатися ним насправді; бути нагадуванням, збуджувати і оживляти спогад про прекрасне в дійсності у тих людей, які знають його з досвіду і люблять згадувати про нього... Отже, перше значення мистецтва, що належить всім без винятку утворам його, — відтворення природи і життя. Відношення їх до відповідних сторін і явищ дійсності таке саме, як відношення гравюри до тієї картини, з якої вона знята, як відношення портрета до особи, яку він представляє. Гравюра знімається з картини не тому, що картина була нехороша, а саме тому, що картина дуже хороша; так дійсність відтворюється мистецтвом не для згладжування вад її, не тому, що сама по собі дійсність недосить хороша, а тому саме, що вона хороша. Гравюра [не краща від картини, з якої знята, вона далеко гірша від цієї картини] в художньому відношенні; так і утвір мистецтва ніколи не досягає краси або величі дійсності, але картина одна, нею можуть милуватися тільки люди, що прийшли в галерею, яку вона прикрашає; гравюра розходиться в сотнях екземплярів по всьому світу, кожний може милуватися нею, коли йому завгодно, не виходячи з своєї кімнати, не встаючи з свого дивана, не скидаючи свого халата; так і предмет прекрасний в дійсності доступний не всякому і не завжди; відтворений (слабо, грубо, блідо — це правда, але все-таки відтворений) мистецтвом, він доступний всякому і завжди. Портрет знімається з людини, яка нам дорога і мила, не для того, щоб згладити вади її обличчя (яке нам діло до цих вад? вони для нас непомітні або милі), а для того, щоб дати нам можливість милуватися цим обличчям навіть і тоді, коли насправді воно не перед нашими очима; така сама мета і значення утворів мистецтва: вони не поправляють дійсності, не прикрашають її, а відтворюють, служать їй сурогатом.

Отже, перша мета мистецтва — відтворення дійсності...

Звичайно кажуть, що зміст мистецтва є прекрасне; але цим надто обмежується сфера мистецтва. Якщо навіть погодитися, що високе і комічне — моменти прекрасного, то дуже багато утворів мистецтва не підійдуть за змістом під ці три рубрики: прекрасне, високе, комічне. В живописі не підходять під ці підрозділи кар-

тини домашнього життя, в яких нема жодного прекрасного або смішного обличчя, зображення старика або старухи, які не відзначаються особливою старечою красою, і т. д. В музиці ще важче провести звичайний поділ; якщо віднесемо марші, патетичні п'єси і т. д. до відділу величного; якщо п'єси, що дихають любов'ю або веселістю, залічимо до відділу прекрасного; якщо відшукаємо багато комічних пісень, то у нас ще лишиться величезна кількість п'єс, які за своїм змістом не можуть бути без натяжки залічені до жодного з цих родів: куди віднести журливі мотиви? невже до високого, як страждання? або до прекрасного, як ніжні мрії? Але з усіх мистецтв найбільше противиться підведенню свого змісту під тісні рубрики прекрасного та його моментів поезія. Сфера її — вся сфера життя і природи; точки зору поета на життя в різноманітних його проявах так само різноманітні, як поняття мислителя про ці різнохарактерні явища; а мислитель знаходить в дійсності дуже багато чого, крім прекрасного, високого і комічного. Не всяке горе доходить до трагізму; не всяка радість граціозна або комічна. Що зміст поезії не вичерпується трьома відомими елементами, зовнішньо бачимо з того, що її твори перестали вміщатися в рамки старих поділів. Що драматична поезія зображує не тільки трагічне або комічне, доводиться тим, що, крім комедії і трагедії, повинна була з'явитися драма. Замість епосу, переважно високого, з'явився роман, з численними своїми [розрядами]. Для більшої частини нинішніх ліричних п'єс не відшукується в старих підрозділах заголовка, який міг би позначити характер змісту; недостатні сотні рубрик, тим менше можна сумніватися, що не можуть всього охопити три рубрики (ми говоримо про характер змісту, а не форму, яка завжди повинна бути прекрасна).

Найпростіше розв'язати цю заплутаність, сказавши, що сфера мистецтва не обмежується самим прекрасним і його так званими моментами, а обіймає собою все, що в дійсності (в природі і в житті) цікавить людину — не як ученого, а просто як людину; загальноінтересне в житті — ось зміст мистецтва. Прекрасне, трагічне, комічне — тільки три найбільш виразні елементи з тисячі елементів, від яких залежить інтерес життя і перелічити які значило б перелічити всі почуття, всі прагнення, [що хвилюють] серце людини...

Перше і загальне значення всіх утворів мистецтва, сказали ми, — відтворення цікавих для людини явищ дійсного життя...

Але... крім відтворення, мистецтво має ще інше значення — пояснення життя; до деякої міри це доступно всім мистецтвам: часто досить звернути увагу на предмет (що завжди й робить мистецтво), щоб пояснити його значення або примусити краще зрозуміти життя. В цьому розумінні мистецтво нічим не відрізняється від розповіді про предмет; відміна тільки в тому, що мистецтво вірніше досягає своєї мети, ніж проста розповідь, тим більше учена розповідь: під формою життя ми далеко легше

знайомимось з предметом, далеко швидше починаємо цікавитися ним, ніж тоді, коли знаходимо сухе вказання на предмет...

Істотне значення мистецтва — відтворення того, чим цікавиться людина в дійсності. Але, цікавлячись явищами життя, людина не може, свідомо чи несвідомо, не висловлювати про них свого вироку; поет чи художник, не будучи спроможний перестати бути людиною взагалі, не може, коли б і хотів, відмовитись від висловлення свого вироку над зображуваними явищами; вирок цей виражається в його творі, — ось нове значення утворів мистецтва, за яким мистецтво стає в число моральних діяльностей людини...

З'єднуючи все сказане, матимемо такий погляд на мистецтво: істотне значення мистецтва — відтворення всього, що цікаве для людини в житті; дуже часто, особливо в утворах поезії, виступає також на перший план пояснення життя, вирок про явища його.

М. Чернишевський. Вибрані філософські твори.
Держполітвидав УРСР, К., 1950.

М. Є. Салтиков-Щедрін

(1826—1889)

Михайло Євграфович Салтиков-Щедрін мало писав для театру. Серед його творів — тільки дві закінчені великі п'єси: комедія «Смерть Пазухіна» та драматична сатира «Тіні»; першу з них було поставлено лише в рік смерті автора, другу — на багато років пізніше. Проте письменник часто звертався до форми драматичних сцен, етюдів, нарисів, монологів («Ранок у Хрептюгіна», «Прохачі», «Вигідне одруження» та ін.).

Сатиричні п'єси і сцени Салтикова-Щедріна викривали не лише окремі негативні явища життя, а весь самодержавно-кріпосницький лад, тому царська цензура забороняла ставити їх на сцені. І все ж вони відіграли величезну роль в історії російської драматургії, традиції щедрінської сатири знайшли підтримку в творчості О. Островського, О. Сухово-Кобиліна.

Революційно-демократична тенденційність, пристрасний пафос викриття буржуазно-поміщицького суспільства пронизує також і публіцистичну та критичну діяльність Салтикова-Щедріна. Його статті і памфлети, як у свій час полум'яні виступи В. Бєлінського, служили дороговказом російському реалістичному театрові. Нещадно висміюючи антихудожні реакційні п'єси вітчизняних драматургів, розважальні твори зарубіжних драморобів — Скріба, Ожьє, Щедрін підтримував творчість Островського, визначив основні принципи реалістичної теорії драми.

Від акторів великий сатирик вимагав гри «не шкірою, а внутрішністю», тобто глибокого проникнення в образи, правди переживань.

Найкращою виставою щедрінської п'єси в дореволюційному театрі була постановка МХТ «Смерть Пазухіна» (1914 р.). Значно ширше йдуть п'єси Щедріна в радянському театрі. Так, «Смерть Пазухіна» була двічі поставлена в МХАТ, «Тіні» — в Московському театрі ім. Пушкіна та ленінградському Новому театрі.

Драматургічна й теоретична спадщина М. Є. Салтикова-Щедріна не втратила своєї актуальності до нашого часу. Вивчення її безперечно допоможе радянським драматургам успішно виконати завдання, поставлене Комуністичною партією: створити глибокоідейну й художньо досконалу радянську сатиричну комедію — гостру зброю в боротьбі з усім відсталим, що заважає нашому рухові до комунізму.

...дійсна, справжня драма хоч і виявляється у формі певної події, але ця остання служить для неї тільки приводом, який дає їй можливість разом покінчити з тими суперечностями, що живили її задовго до події і що криються в самому житті, яке здалеку й поступово підготувало саму подію. Розглядувана з точки зору події, драма є останнє слово чи, малою мірою, рішуча поворотна точка всякого людського існування, і всяке людське існування, якщо воно не зовсім вже пусте, неодмінно має свою драму, розв'язка якої для одних відізветься цілковитою загибеллю, для других байдужістю й апатією, для третіх, нарешті, приниженням і покірністю. Справа, виходить, зовсім не в тому, щоб зобразити подію більш чи менш криваву, а в тому, щоб з'ясувати читачеві смисл цієї події і розкрити внутрішню її історію. Інакше, написати драму було б справою занадто вже легкою; досить було б, наприклад, зобразити провалля, а край нього уявити собі вершника; раптом кінь закусює вудила і кидається разом з вершником у провалля — чим не драма! А ще буде драматичніше, коли ми уявимо собі цілу сотню вершників, коні яких закусюють вудила і кидаються в провалля. Скільки тут дітей самих після них залишиться, скільки вдів! Справді, коли б описати долю кожного з цих сиріт, то вийде, мабуть, роман, і не на п'ять, а на п'ятдесять частин. Те саме слід сказати і про суть комізму, і частіше пригадувати при цьому анекдот Гоголя про візника, якого найняли на Піски, а він привіз на Петербурзьку сторону. В цій пригоді так само мало справжнього комізму, як і в тому, наприклад, що автор однієї комедії, яку зіграли недавно в Петербурзі, примушує когось із своїх героїв з'їсти шубу. Це не комізм, а просто нісенітниця.

* *
*

Штучність і нещирість — ось перша шкідлива домішка, яка занапащає нас і поширює навколо нас атмосферу нудьги. Подібно до провінціальних акторів, ми постійно граємо шкірою, а не внутрішністю. У нас не хвилюється кров, не болить серце; у кращих словах нашого лексикону не чути ні внутрішньої сили, ні рішучості підтримувати її. Почувається щось рихле, що легко піддається всяким впливам, без боротьби поступається всяким натискам.

* *
*

Між актором і особою, яку він зображає на сцені, повинно бути найближче співвідношення. Хоч би якого морального виродка являла собою зображувана особа, але ж вона все ж не є суцільним виродком, адже й в ній повинні ж знайтися людські властивості, адже й в ній основа людська. Ось саме на цих люд-

ських властивостях, на цій людській основі і мириться актор із своєю роллю. Якщо цієї основи немає, особа стає неприступною для втілення; тобто, коли хочете, воно й можна грати, якщо така вже гірка доля випала, але це буде вже не мистецтво, а водевіль з передяганням.

* *
*

Жити в тюрмі ще не означає розуміти весь жах цього становища; бути поставленим у необхідність копатися в гною й нечистотах ще не означає усвідомлювати, що ці нечистоти суть справді нечистоти і що роль дослідника в цьому випадку є роль ненормальна і навіть у найвищій мірі огидна. Суспільне значення письменника (а яке ж і може бути у нього інше значення?) в тому саме й полягає, щоб пролити промінь світла на всілякі моральні і розумові нелади, щоб освіжити всілякі духоти віянням ідеалу. Яким шляхом цієї мети можна досягти — це залежить від інтимних властивостей кожного окремого таланту, але справа в тому, що письменник, якого серце не переболіло всіма болями того суспільства, в якому він діє, навряд чи може претендувати в літературі на значення вище посереднього й дуже скороминущого.

Нехай не подумає, проте, читач, що ми вимагаємо від письменника зображення людей ідеальних, які поєднують у собі всі можливі чесноти; ні, ми вимагаємо від нього зовсім не людей ідеальних, а вимагаємо ідеалу. В «Ревізорі», наприклад, ніхто не спробує шукати ідеальних людей; а проте ніхто не буде заперечувати і присутність ідеалу в цій комедії. Глядач виходить з театру зовсім не в тому спокійному стані, в якому він туди прийшов; мислячу силу його збуджено; обіч з живими образами, що відбилися в його розумі, виникає цілий ряд запитань, які, в свою чергу, служать вихідним пунктом для розумової роботи цілком особливої і самостійної. Глядач стає чистішим і моральнішим зовсім не тому, що він ось-ось зараз пішов та й став благодіяти або роздавати своє майно жебракам, а просто тому, що свідоме ставлення до дійсності вже само по собі є вища моральність і вища чистота. Тут справа зовсім не в тому, щоб прописати людині який-небудь буколічний рецепт, на зразок тих, які пропису ють у каліграфічних прописах і тих огидних дитячих книжчинах, якими московське товариство поширення некорисних книг струює наших дітей, а в тому, щоб нагадати людині, що вона людина. Усе це дуже вірно, хоч трохи химерно, зображено самим Гоголем в його «Роз'їзді», який ми не можемо достатньо рекомендувати письменникам, що вправляються, подібно до п. Писемського, на поприщі російської белетристики.

Але, крім цих внутрішніх відносин автора до зображуваного ним світу, які свідчать, так би мовити, про міру його особистої сили, робота митця передбачає й ще багато дечого, що також вимагає, з його боку, величезної обачності. Таким чином, напри-

клад, один з головних обов'язків митця полягає в упорядкуванні внутрішнього світу його героїв. Людина є організм складний, а тому й внутрішній світ її надзвичайно різноманітний; отже, той письменник, що населить цей світ ознаками цілком одноманітними, що вичерпає його однією чи небагатьма нотами, — той письменник, кажемо ми, може, й намалює картину дуже різку і навіть у певному розумінні рельєфну, але разом з тим напевно й потворну. Немає такої людини на світі, яка була б суцільно лиходієм або суцільно доброчесною, суцільно боягузом або суцільно хороброю і т. д. У найгіршого індивідуума є свої проблиски свідомості, свої повернення, свої, можливо, невиразні, проте аж ніяк не вигадані поривання до чогось такого, що зветься справедливістю й добром. Ось ця моральна невитриманість і становить ту загальнолюдську основу, на якій художнє почуття з одного боку мириться з потворністю певних життєвих типів, а з другого боку не допускає себе розпливатися в морі байдужості й абстрактностей. Якщо митець не перейметься цією умовністю цілком, якщо він бачитиме в людях носіїв ярликів або представників певних фірм, то наслідком його роботи будуть не живі люди, а тіні, або, принаймні, мертві тіла.

* *
*

...Ми помічаємо, що твори реальної школи нам подобаються, збуджують у нас співчуття, зворушують нас і потрясають, і це одне вже є достатнім доказом того, що в них є щось більше, ніж просте уміння копіювати. І справді, розум людський ледве задовольняється однією голою передачею зовнішніх ознак; він зупиняється на цих ознаках тільки випадково, і притому лише на найкоротший час. Скрізь, навіть у найменшій подробиці, він допитується того інтимного смислу, того внутрішнього життя, які самі тільки й можуть надати фактові справжнього значення й сили. Очевидно, що коли б реалізм не відповідав цій потребі, він ні в якому разі не міг би увійти в мистецтво як основний і переважаючий його елемент.

І справді, істинний реалізм не тільки не потурає винятковості й однобічності, але навіть рішуче ворожий їм. Таким чином, маючи на увазі людину й справи її, він бере її з усіма її визначеннями, бо всі ці визначення однаково *реальні*, тобто однаково законні й однаково необхідні для з'ясування людської особи. Поводитись з ними грубо, виставляти напоказ тільки ті з них, які самі по собі видаються найбільш різко, він не має права, під загрозою допуститися суперечності з самим собою, під загрозою виявитися цілком неспроможним перед тією справою, яка власне й становить його завдання. Так само, приступаючи до відтворення будь-якого факту, реалізм не має права ні обминути мовчанням його минуле, ні відмовитися від дослідження (може, й здогадного, а проте цілком природного й необхідного) майбутньої

долі його, бо це минуле й майбутнє хоч і закрите для неозброєного ока, проте цілком настільки ж *реальне,* як і теперішнє. Звичайно, окреслюючи таким чином значення реалізму в мистецтві, ми дуже добре розуміємо, що малюємо ідеал, якого дуже важко досягти, але справа не в тому, в якій мірі легко чи важко дістається те чи інше завдання мистецтва, а в тому, щоб знайти мірило, яке дало б нам можливість з більшою чи меншою безпомилковістю поводитися з творами людської думки і давати собі звіт у тому враженні, яке вони на нас справляють.

М. Е. Салтыков-Щедрин об искусстве.
«Искусство», Л.-М., 1949

О. М. Островський

(1823—1886)

Творча діяльність Олександра Миколайовича Островського відкрила нову епоху в розвитку російської драматургії та театру.

Драматичний жанр Островський обрав свідомо, виходячи з своїх суспільних поглядів.

За сорок років драматургічної діяльності він написав близько п'ятдесяти оригінальних творів, переклав на російську мову п'єси Сервантеса, Гольдоні, Шекспіра та ін.

Такі п'єси Островського, як «Гроза», «Доходне місце», «Вовки і вівці», «Свої люди — поквитаємось», «Гаряче серце», «Остання жертва», «Таланти і поклонники», «Ліс», «Безприданниця», — це сповнені глибокої життєвої правди реалістичні картини, це енциклопедія російського життя другої половини XIX століття. У них діють купці і фабриканти, міщани і чиновники, генерали і трактирники, вчителі і актори — цілий світ типових персонажів.

Безпощадна сила реалістичної сатири Островського спрямована на викриття й засудження панівних класів тогочасного поміщицько-буржуазного суспільства, «темного царства» самодурів-купців, розтлінних дворян, бюрократів-чиновників. Разом з тим драматург змальовував і ті прогресивні сили, що протистояли «темному царству».

Під впливом слов'янофілів Островський на деякий час відступив від реалізму, але сувора й разом з тим дружня критика Чернишевського та Добролюбова допомогла письменникові знову й остаточно стати на шлях реалізму та народності.

Як театрально-громадський діяч Островський боровся за створення російського національного, справді народного театру, за створення російської реалістичної школи сценічного мистецтва. Найважливішою умовою реалістичного театрального мистецтва драматург вважав ансамбль, «стройність виконання».

Міцна дружба зв'язувала О. М. Островського з цілою плеядою акторів-реалістів.

Островський вимагав від акторів точного додержання авторського задуму, тобто, насамперед, розкриття ідеї п'єси, вимагав міцної художньої дисципліни, невтомно вчив удосконалювати акторську майстерність.

Російську реалістичну школу театрального мистецтва Островський називав «гордістю народною», високо цінив її успіхи, протиставляв її досягнення натуралістичним виставам німецького Мейнінгенського театру, який свого часу гастролював у Росії.

Великою заслугою Островського перед російським театром було створення з його ініціативи товариства російських драматичних письменників.

Значення драматургії О. М. Островського, його театрально-громадської діяльності в розвитку й утвердженні мистецтва найкращого в світі російського реалістичного театру — справді безмежне. Величезний вплив мала його творчість і на розвиток драматургії братніх республік нашої країни.

ПРО НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР

... Москва — місто, що вічно оновлюється, вічно юне; через Москву хвилями вливається в Росію великоруська народна сила... [Мистецтво] безсиле тільки над душами, що віджили своє; але над ними і все безсиле. Свіжу душу театр захоплює владною рукою і веде, куди хоче.

У Москві... [могутня, але груба] селянська сила... олюднюється. Олюднюватися цій новій публіці найбільше допомагає театр, якого вона так жадає і в якому їй було нелюдськи відмовлено... Побутовий репертуар, якщо художній, тобто якщо правдивий, — велика справа для нової, сприйнятливої публіки: він покаже, що є хорошого, доброго в російській людині, що вона повинна в собі берегти і виховувати і що є в ній дикого й грубого, з чим вона повинна боротися. Ще дужче впливають на свіжу публіку історичні драми та хроніки: вони розвивають народне самопізнання [і виховують свідому любов до вітчизни]. ...театр з чесним, художнім, здоровим народним репертуаром необхідний для московської публіки, вона давно його жде. Такий театр був би справді наукою й для російського драматичного мистецтва. Ми повинні починати спочатку, повинні починати свою рідну російську школу, а не сліпо йти за французькими зразками і писати за їх шаблонами різні тонкощі, цікаві тільки вже для пересиченого смаку. Російська нація ще складається, до неї вступають свіжі сили; навіщо ж нам заспокоюватися на пошлостях, що тішать буржуазний безсмак. [Російські драматичні письменники давно ремствують, що в Москві нема Російського театру, що для російського мистецтва нема поля, нема простору, де б воно могло розвиватись. Стіни Малого театру вузькі для національного мистецтва: там нема добре сформованої трупи для побутового й історичного репертуару, там нема місця для тієї публіки, для якої хочуть писати і повинні писати народні письменники]. Ось і нехай молоді автори пробують свої сили перед свіжою публікою, в якої нерви не дуже податливі, для якої потрібен сильний драматизм, великий комізм... гарячі щирі почуття [живі і сильні характери], міцна воля. Драматична поезія ближче до народу, ніж усі інші галузі літератури: книжку журналу прочитають кілька тисяч чоловік, а п'єсу переглянуть кілька сот тисяч. Всякі інші твори пишуться для освічених людей, а драми і комедії — для всього народу; драматичні письменники повинні завжди це пам'ятати, вони повинні бути ясні і сильні. Ця близькість до народу анітрохи не принижує драматичної поезії, а навпаки, подвоює її сили і не дає їй опошлитись і здрібніти. Історія залишила назву великих і геніальних тільки за тими письменниками, які уміли писати для всього народу, і тільки ті твори пережили віки, які були справді народними у себе вдома; такі твори згодом стають зрозумілими і цінними і для інших народів, а нарешті і для всього світу.

У нас є російська школа живопису, є російська музика, дозволено нам бажати і російської школи драматичного мистецтва. Народний театр, окрім навіть репертуару, тобто сама будівля, збуджує вже народний патріотизм. Національний театр є ознакою повноліття нації, так само як академія, університети, музеї. Мати свій рідний театр і пишатися ним бажає кожний народ, кожне плем'я, кожна мова, значна й незначна, самостійна й несамостійна...

А. Н. Островский. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время. «Искусство», М.-Л., 1947.

ЗАПИСКА ПРО ПРИЧИНИ ЗАНЕПАДУ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В МОСКВІ

... Треба, щоб публіка поважала імператорський театр, щоб про нього вона була високої думки, щоб вона довіряла йому, а не лаяла і не сміялася з нього.

Коли бракує внутрішнього художнього інтересу, публіку приваблюють або: 1) зовнішнім інтересом — чудесним, з декораційними фокусами, або 2) подразненням хтивості, або 3) тенденційністю. Але тільки *мистецтво* дає повну насолоду, яка задовольняє, заспокоює; усі інші принади лише дратують і примушують бажати більшого. Після подорожі навколо світу публіка зажадає подорожі на місяць, після локомотива — величезної гармати; після живих коней — живих слонів чи страусів. І кінчаються звичайно ці розваги в публіці — пересиченням, а в театрі — банкрутством. А найгірше те, що публіка перестає довіряти мистецтву, починає сумніватися в його значенні, не розуміючи того, що їй давали не мистецтво, а пусту забаву. Принада шляхом подразнення хтивості теж не міцна. Усе подразнююче, усе наркотичне перестає діяти, якщо поступово не посилювати прийомів; а в подразненні хтивості далеко йти не можна: прогресові цього роду мистецтва визначено межі в Зводі законів Російської імперії, в статтях «Про непотребство».

Тенденційні п'єси деякі критики через непорозуміння (або, краще сказати, через брак розуміння, через недоумство) звуть культурними; але вони не культурні вже тому, що за відсутності в них життя й живих образів не справляють ніякого враження і залишають публіку байдужою. Культурне те, що сильно діє і залишає в душі глибокі сліди; художні твори водночас і культурні. Вони своїми правдивими і сильно поставленими характерами і типами дають перші правильні абстрагування й узагальнення. Під впливом мистецтва нерозвинена юрба починає вперше розбиратися в житті, яке гнітило її слабкий, нездатний до класифікації розум уявною різноманітністю. Вона починає узагальнювати явища й характери, підводити їх під визначення, під одну

кличку. Це — перші абстрагування, перший ступінь культури мозку, який доти виявляв себе в низькій, мало людській формі кмітливості, глузду, і в більш чи менш вірних, але завжди себелюбних, житейських і комерційних розрахунках.

Деякі критики називають тенденційні п'єси чесними; і це невірно. Вони не чесні, бо не дають того, що обіцяють, — художньої насолоди, тобто того, задля чого люди ходять до театру. Але, замість насолоди, вони приносять користь, дають добру думку? І кожен художній твір дає думку — і не одну, а цілу перспективу думок, яких не збудешся. Голі тенденції та прописні істини недовго затримуються в голові: вони там не закріплені почуттям. Сказати розумне, чесне слово немудра річ: їх так багато сказано й написано; але щоб істини впливали, переконували, умудряли, — треба, щоб вони пройшли спершу крізь душі, крізь уми вищого сорту, тобто — творчі, художницькі. Мати добрі думки може кожний, а володіти умами і серцями дано тільки обраним. Це, звичайно, досадно, та вже нічого не вдієш. У недавньому поході, піднятому проти мистецтва, ця досада була чи не головною причиною.

Привілейовані театри, давлячи і знищуючи інші сцени, повинні були принаймні для підтримання свого власного існування берегти свої школи, щоб не звертатися потім по допомогу до контрабандних аматорських сцен. Багато шкоди російському драматичному мистецтву зробила монополія, але знищенням шкіл завдала такого удару, від якого йому не оправитись протягом десятків років, при найенергійніших зусиллях. Драматична школа чи консерваторія стає істотною необхідністю, справою державної ваги.

Потім насамперед потрібен у Москві *російський театр*...

Необхідний хоча б один такий загальний великий театр, де б мистецтво перебувало завжди на своїй височіні. Якщо такий театр буде поставлено правильно і підтримано деякий час, — він буде єдиним народним театром і буде справжнім храмом мистецтва, яким був колись московський Великий театр. Треба збудувати такий храм: драматичне мистецтво цього заслуговує і давно чекає. Інші види мистецтва користуються підтримкою і високим покровительством, мають академії, музеї, виставки, консерваторії, школи, а бідне російське драматичне мистецтво не має навіть пристановища. Чи заслуговує це мистецтво на таку холодність? Ні; воно має величезну цивілізуючу силу, воно скрізь вважається одним з головних розумових інтересів суспільства, воно справляє могутній вплив на нрави та народну самосвідомість. Не можна це мистецтво цілком кинути на жертву спекуляції. Воно вже було в руках спекуляції, тобто контрольного управління, — і що з того вийшло? Йому треба оправитись, треба підтримати його. Спекуляція йому храму не збудує і не служитиме йому з благоговінням. Збудувати цей храм повинен уряд або компанія багатих патріотів, які не мають потреби у великій наживі.

Найпристойніше було б збудувати його місту, тобто Думі, але московська Дума не має грошей. Керувати таким театром повинні не баришники, а авторитетні спеціалісти, — не заради почестей чи вигоди, а з патріотичного бажання бачити процвітання драматичного мистецтва в своїй вітчизні. На перших порах театр цей великих баришів не дасть; він поволі, але міцно завойовуватиме собі публіку; його треба підтримати, поки він поступово, суворою школою підготує трупу і встановить добірний сильний художній репертуар. Тоді вже ніяке суперництво йому не страшне: він стане єдиним театром вічним, а всі інші приватні театри тимчасові; під впливом того чи іншого напряму, що йде з Парижа, приватні театри будуть то підноситися, то занепадати, то багатіти, то убожіти, — а він стоятиме непохитно і буде постійною школою для російських артистів та народних письменників і справжньою втіхою для простої, свіжої російської публіки...[1]

Щоб справа мистецтва в такому театрі була поставлена тривко і йшла добре, треба запровадити й утвердити взірцевий, строго дібраний репертуар. Написати репертуар на папері дуже легко, але вдержати його на сцені, тобто поставити п'єси цього репертуару так, щоб публіка дивилася їх з приємністю, — справа дуже важка. Для цього необхідна добре підготовлена трупа і сувора художня дисципліна. Лише за наявності гарної трупи і при художній дисципліні репертуар може бути стійким; за наявності погано складеної трупи, при поганому виконанні публіка дивиться тільки зміст п'єси.

Дати театрові повний, уміло дібраний склад талановитих акторів може тільки спеціаліст драматичної справи, людина, яка має спеціальні знання і тонкий смак; тільки така людина може запровадити і дисципліну: артисти, крім сильного авторитету, нікому не підкоряться. Спекулянти — не авторитети, і художнього виконання у них бути не може; вони мимоволі змушені будуть вдаватися до принад, щоб заманити публіку. Вони, для показу, складуть зразковий репертуар, але додержати його не зуміють; у них глядачів не буде, і вони плакатимуться перед начальством і проситимуть собі різних пільг (як було в Москві із Загальноприступним театром) — і скінчать тим, що потягнуть на сцену живих слонів.

... Публіка провінціальна розвитком нижча від столичної; для неї п'єси російського театру будуть приступнішими, а отже, — і корисніші. Потреби Петербурга в російському театрі задовольнятиме Александрінський театр, коли він очистить свій репертуар від непотрібних перекладних пошлостей, — що й очікується незабаром, із скасуванням бенефісної системи. У Москві

---

[1] Далі текст збігається із «Запискою про становище драматичного мистецтва в Росії в теперішній час» від слів: «Без зразкового театру мистецтво дістанеться на наругу спекуляції» і кінчаючи словами: «якщо взяти до уваги свіжість почуття і серйозний...» Далі переписувач урвав текст.

Малий імператорський театр ніяк не може замінити російського театру (в справжньому значенні цього слова), тому що в ньому зовсім немає місця для публіки, яка потребує російського репертуару; він завжди наповнюватиметься багатою буржуазією, що ганяється за сучасністю і бажає мистецтва *модного*.

Російський зразковий театр треба спочатку підтримати і дати йому зміцніти; тоді вже ніяка конкуренція не буде для нього страшна: російська людина не проміняє його ні на які принади. Такий театр необхідний: його чекає Москва, його чекає російське мистецтво, його чекають автори; жебрацьке й принизливе становище російської оригінальної драми повинне скінчитись. У нас є російська школа живопису, є російська музика, але нема російського театру, нема російської школи драматичного мистецтва; це ображає наше патріотичне почуття...

А. Н. Островский о театре.
«Искусство», М.-Л., 1947.

ЄДНІСТЬ ТРУПИ

Трупа, щоб розіграти гарний драматичний твір відповідно до його художньої достойності, тобто щоб викінчити, втілити дані автором характери і становища, повернути знову до життя взяті автором з життя ідеали, повинна бути, насамперед, злагоджена, згуртована, однорідна. Це — азбучна істина, її і доводити нема чого. Оркестр тоді хороший, коли музиканти зіграліся, коли всі грають як один; співаки тоді хороші, коли зспівалися; нарешті, навіть тройка тільки тоді хороша, коли виїжджена. Злагоджена трупа, при всій різноманітності талантів, що її складають, становить одне ціле: в усіх артистів її один прийом, стиль, — щось спільне, що зветься переказом (традицією), школою. З часом це спільне стає таким міцним фоном, такою тривкою заквасною, що кожен новий талант, який входить до трупи, не втрачаючи своєї оригінальності, асимілюється з трупою, вбирається нею і надає їй нової сили, нітрохи не порізнюючись. Але таким чином трупи злагоджуються не відразу: потрібні десятки років, щоб дійти до однорідності, щоб утворилась традиція. Хоч би які були традиції своєю якістю — нехай вони і не цілком художні, нехай до них входить своя частка умовного й штучного, — вони завжди роблять трупу сильною; при традиціях трупа — злагоджений інструмент, на якому можна розігрувати що завгодно; є хороші п'єси, то й успіх забезпечений. Але якщо, внаслідок особливих сприятливих обставин, традиції хороші, правильні, не мають у собі нічого умовного, суто художні, — тоді трупа є інструментом досконалим, про який тільки можуть мріяти драматичні письменники, хоч би яких талантів, країн і століть вони були.

А. Н. Островский. Записка по поводу проекта
«Правил о премиях императорских
театров за драматические произведения».
«Искусство», М.-Л., 1947.

МІРКУВАННЯ І ВИСНОВКИ З ПРИВОДУ МЕЙНІНГЕНСЬКОЇ ТРУПИ

(З щоденника)

Березень 26 [1885 р.].

Учора бачив вперше Мейнінгенців [1]. Я пішов дивитись Юлія Цезаря Шекспіра; але ні Цезаря, ні Шекспіра не бачив, а бачив прекрасно дисциплінована трупу, що складається з посередніх акторів та з актрис, які огидно ниють і кривляються. Але дивитись Мейнінгенську трупу варто,—спектаклі їх повчальні. Я подивлюсь їх ще разів зо два—зо три; з мене досить. Постараюсь довести свої враження до ясності і тоді викладу про них свою думку. Більш справедливого, але й зате більш суворого вироку, який зроблять москвичі, Мейнінгенцям ніде не діждатись. Нас нічим не здивуєш, ми бачили московську драматичну трупу в повному її розквіті, бачили всі європейські знаменитості і правдиво їх оцінили.

5 квітня

Ось мій вирок Мейнінгенцям!

Гра їх не залишає того повного задовольняючого душу враження, яке справляє художній твір; те, що ми в них бачили, — не мистецтво, а уміння, тобто ремесло. Це не драми Шекспіра, Шіллера, а ряд живих картин з цих драм. Але все-таки під час спектаклю враження складалось приємне й сильне; останньою сценою 3-го акту в Юлії Цезарі, табором Валленштейна, бенкетом у Терцького я був вражений несподівано і захоплений.

Проте, усвідомивши це враження, я вважаю, що воно було не набагато сильніше від того, яке ми маємо від стрункіх рухів хорошого війська на параді або від добре навченого легкого кордебалету: мене захопило точне, легке й вправне виконання команди. Видно, що режисер Кронегк [2] — людина освічена і має смак. Але в тому-то й хиба Мейнінгенської трупи, що режисера скрізь видно; видно, що й головний персонал грає за командою та за рисунком. А оскільки командою талантам не надаси того, що вимагається від виконавців головних ролей, тобто таланту й почуття, то головний персонал різниться від юрби, він відстає від неї, він нижчий за неї. Воно й зрозуміло: від юрби вимагається тільки зовнішня правда, а від головних осіб — і внутрішня, якої досягти нелегко. Щоб при зовнішній правді була й внутрішня, артистові потрібне уміння розуміти роль, потрібні — талант, відповідні фізичні засоби і правильна школа. Головний персонал у Мейнінгенців — чоловічий — поганий, а жіночий нікуди не годиться. Прекрасну промову, вкладену Антонієві Шекспіром, ак-

---

[1] Мейнінгенці — придворний театр герцога Саксен-Мейнінгенського (Німеччина), заснований герцогом Георгом II. Вперше Мейнінгенці приїхали в Росію 1885 р. В репертуарі театру були твори Шекспіра, Шіллера, Клейста, Мольєра та ін.

[2] Людвіг Кронек (1837—1891) — режисер Мейнінгенського театру.

тор сказав слабо, а ловко вивчена юрба хвилювалась і запалювалась, неначе промова була виголошена сильно і з захватом.

Я дивився пильно на Мейнінгенців, намагаючись помітити все, що в них було хорошого, я дивився також і на публіку, щоб поглянути, як те чи інше хороше на неї впливає.

У Мейнінгенців хорошого було багато.

По-перше, хороше у них групування на сцені персоналу й юрби як у спокійному стані, так і в русі. У спокої юрба не лишається суцільною, однорідною, нерухомою масою, яка дивиться в 100 очей на публіку; юрба розташована групами дуже красиво й естетично. В русі юрба ще краща. Я вже говорив про юрбу римських громадян на площі під час промов Брута й Антонія. Юрба живе, хвилюється, обурюється й захоплює публіку більше, ніж промова Антонія. Хороша також битва в останньому акті Юлія Цезаря: солдати різних родів зброї сходять з гір в ущелину, все це дуже красиво й натурально; потім вони входять у перелісок, там починається битва, чути брязкіт зброї; солдати відступають і, відступаючи, б'ються на сцені, і б'ються з таким запалом, що іскри летять від мечів; падають поранені й убиті. Дрож проймає глядача; дами відвертаються або затуляють очі руками. Про табір Валленштейна нема що й казати: це чиста натура, групи різноманітні і поставлені правдиво: хто валяється, хто лагодить убрання, — і ніде один одному не заважає. Але верх досконалості — це бенкет у Терцького: я ніколи не бачив нічого подібного, та й не думав, що можна побачити.

По-друге, Мейнінгенці дуже добре володіють електрикою й чарівним ліхтарем: хмари, які біжать, навскісна злива, блискавиці і місячне світло, — все в них улаштовано дуже вправно й ефектно; наприклад, місячне світло в саду Брута прорізується в густій тіні дерев і падає на білу мармурову лаву, що являє собою в темній зелені саду ефектну пляму і разом з тим дуже натурально; поява тіні Цезаря в наметі Брута кидає глядача в холод.

Усі ці ефекти для нас, звичайно, диковинка; але Мейнінгенцям цього в особливу заслугу ставити не можна, вони образяться; так повинно бути в кожному впорядкованому театрі, де є начальство, яке хоч трохи розуміє свою справу; воно повинно стежити, щоб майстри, які служать при театрі: газівники, машиністи та ін. точно виконували свої обов'язки. Усі показані сценічні ефекти анітрохи не хитрі; вони — справа рук простих майстрових; уся сила в тому, що ці майстрові виконували свої обов'язки старанно й з цілковитою увагою, тобто не брали дарма грошей, як це у нас завжди буває; наприклад, вражаючий ефект появи тіні Цезаря був здійснений тільки акуратністю німця, що наводив електричне світло на обличчя Цезаря.

По-третє, хороші були у Мейнінгенців декорації та бутафорські речі; але про все визначне, як у декораційній, так і в бутафорській частині, вже все сказано в газетах; нічого про це говорити, та й говорити боляче.

При наших величезних витратах на постановку п'єс ми могли б мати все вдвоє краще, ніж у Мейнінгенців. Поговоримо про те, про що в газетах не говорили, саме про надмірну педантичність у постановці в Мейнінгенців. Точний зліпок із статуї Помпея, точні копії з римських чаш, з яких п'ють вино, для сцени непотрібні; справжність античних предметів дорога тільки для антикварія, та й він з партеру навряд чи розбере цілковиту точність у таких дрібних речах, як чаші. Для глядачів цілком досить, якщо зовнішня обстановка не порушує історичної та місцевої вірності, а точність — вже педантизм. У Мейнінгенців і сам Юлій Цезар належить до бутафорських речей. Перша поява Юлія Цезаря в юрбі на площі, коли він з'явився, оточений лікторами, була разюча: подібність надзвичайна; це був вилитий ожилий Цезар. Але, коли він заговорив і потім на протязі всієї п'єси, цей млявий, холодний, безживний актор був значно більше схожий на бездарного зачерствілого шкільного вчителя, ніж на могутнього Цезаря.

Кронегк виправдовував себе тим, що вони ніяк не могли знайти і талановитого й схожого на Цезаря актора, а несхожого взяти боялись, бо зображення Цезаря залишились і всім відоме його обличчя; тому вони і віддали перевагу схожому. По-німецьки це, може, й добре, а по-російськи нікуди не годиться. Кронегк забув, що вони не восковий кабінет, не живі картини показують, що вони не римську історію розігрують, а Шекспіра, і що його Юлія Цезаря без таланту грати не можна.

Тепер перенесемося зі сцени в партер і ложі. До хорошого у Мейнінгенців московська публіка ставилась хоча й неоднаково, але результат був однаковий. Інтелігентна публіка одразу зрозуміла, в чому сила Мейнінгенців; а більшість, тобто багата купецька публіка, відчула це потім. Спочатку на цю публіку дуже вплинула зовнішність, чому, проте, багато сприяли газетні реклами. Після перших вистав тільки й чути було: «Статуя Помпея справжня; чаша, з якої п'ють, справжня; колони в сенаті круглі, а не намальовані; Цезар схожий на справжнього, як вилитий». Та ця схожість тільки дивувала багату, але нерозвинену публіку, а не захоплювала її, не затягала. Подивився раз на схожого Цезаря, і досить, і можна хоч 5 років розповідати про це. Потім почулись інші розмови; подивившись Пікколоміні і Валленштейнів табір, заговорили: «Цю п'єсу треба ще раз подивитись», а інші: «Я цю п'єсу дивитимусь кожного разу, скільки б її не показували». Публіку захоплювала майстерна постановка народних сцен, публіку захоплювало життя юрби на сцені, вміло поставлене і вміло розігране. Ставив ці сцени режисер, а хто ж їх розігрував? Хто зображав і римських громадян, і рваних кроатів, і бравих кірасирів? Невже Мейнінгенці привезли з собою 200 чоловік статистів? Ні, у них статистів лише 7 чоловік, а решта наші солдати.

Яку науку для російського театру може вивести здравомисляча людина з успіху Мейнінгенців? Ось яку: через те, що успіхом своїм Мейнінгенці головним чином зобов'язані чудовому ре-

жисерові Кронегку та російському солдатикові, то для повного успіху спектаклів треба мати хороших, з естетичним смаком і всебічно освічених режисерів і добре навчених у школі артистів. Але скажуть: тут були солдати, а не актори. Це все одно: добре навчений солдат завжди вищий від провінціальних акторів і акторів-аматорів; солдат виправлений, вимуштруваний, він звик з цілковитим спокоєм виконувати певні жести на оглядах і парадах, перед публікою й суворим начальством. Солдат завчений жест виконує на сцені з цілковитою точністю й апломбом. А лицедій-аматор нічого на сцені не робить, він з нудьгою, з кислою гримасою й з помітним для публіки конфузом дивиться на свої руки і ноги, які його не слухають. Тому великі історичні п'єси, де потрібна рухлива юрба, треба обставляти балетними фігурантами і солдатами, тоді юрба житиме. А у нас в Москві нагнали цілий полк невмілих і незграбних, гулящих аматорів, які без толку вештаються по сцені і справляють тяжке, далеко не естетичне враження; дали їм платню, але це вже нехай — так, а то ще дали їм звання артистів імператорського театру. Прикро до сліз. Цих аматорів не треба пускати на сцену імператорського театру. Кронегк захоплювався здібностями росіян до сценічного мистецтва; він говорив: «Якщо у вас такі солдати, то які ж повинні бути актори!» Тільки патріотичне почуття перешкоджало заперечити йому, що з закриттям театральної школи у нас солдати стали кращі за акторів.

Тепер цікаво, що запозичить дирекція імператорських театрів від Мейнінгенців. Я думаю, ось що: у Мейнінгенців в Юлії Цезарі круглі колони, а в Пікколоміні справжні різьблені двері, навішані на товщину у вигляді одвірків, усе це треба перейняти і виконати в якійсь пошлій п'єсі, на зразок нової п'єси П[отєхіна] (що й зроблено). У Мейнінгенців дуже гарно зображується бурю, з блискавкою, з хмарами, що біжать, з навскісним дощем; треба й це перейняти. Усі ці чудеса робляться з допомогою чарівного ліхтаря, давай сюди ліхтар!

Але дирекція не знає, що ліхтар, який робить чудеса у Мейнінгенців, коштує 60 марок, і умудрилась заплатити близько 1000 карбованців за несправний ліхтар. З усього цього випливає, що дирекції не слід дозволяти мавпувати Мейнінгенців; користі з цього для мистецтва не буде ніякої, а витрати, і без того величезні, подвояться. Перш ніж витрачати величезні гроші на постановку п'єс, треба вміти грати їх складно. Для цього дирекції слід відновити стару дешеву театральну школу, завести тямущих розпорядників та режисерів, ретельно репетирувати п'єси і суворо контролювати виконання; тоді імператорські театри неодмінно піднімуться і при звичайних витратах, які нікого не вражають. Краще витрачати невеликі гроші, та корисно, ніж великі, та без користі. До цього висновку ми б, можливо, без Мейнінгенської трупи і не дійшли...

А. Н. Островский о театре.
«Искусство», М.-Л., 1947

З ПРОМОВИ НА ОБІДІ НА ЧЕСТЬ О. О. МАРТИНОВА 10 БЕРЕЗНЯ 1859 РОКУ

Можна догодити публіці, догоджати їй постійно, анітрохи не задовольняючи автора; приклади цьому ми бачимо часто. Але жоден з російських драматичних письменників не може докорити вам у цьому відношенні; мало того, кожний з нас, я гадаю, повинен признатися, що гра ваша завжди була однією з головних причин успіху ваших п'єс на тутешній сцені. Ви не намагалися виграти в публіці за рахунок п'єси, навпаки, успіх ваш і успіх п'єси були нерозривні. Ви не ображали автора, вириваючи з ролі серйозний зміст і вставляючи, як у рамку, своє, здебільшого характеру жартівливого, щоб не сказати гостріше. Ваша художня душа завжди шукала в ролі правди і знаходила її часто в самих натяках. Ви допомагали авторові, ви вгадували його наміри, іноді неясно й неповно виражені; з кількох рис, накиданих недосвідченою рукою, ви створювали закінчені типи, сповнені художньої правди. Ось чим ви і дорогі авторам; ось чому й немислима постановка жодної скільки-небудь серйозної п'єси на петербурзькій сцені без вашої участі; ось чому навіть при самому задумі сценічного твору кожний письменник неодмінно пам'ятає про вас і заздалегідь готує для вашого таланту місце в своєму творі, як надійну поруку за майбутній успіх.

Подякуємо вам і за те, що ви уникнули спокуси, якій часто піддаються коміки, спокуси тим небезпечнішої, що вона тішить швидким успіхом, який легко дається: ви ніколи не вдавалися до фарсу, щоб викликати у глядача пустий і безплідний сміх, від якого ні тепло ні холодно. Ви знаєте, що, крім хвилинної веселості, фарс нічого не залишає в душі, а продовжений і часто повторюваний доставляє акторові в публіці, замість поваги, почуття протилежне.

Нарешті найбільшу подяку повинні принести вам ми, автори нового напряму в нашій літературі, за те, що ви допомагаєте нам відстоювати самостійність російської сцени. Наша сценічна література ще бідна й молода, це правда; але з Гоголя вона стала на твердий грунт дійсності і йде прямим шляхом. Якщо ще й мало в нас повних,художньо закінчених творів, — зате вже досить живих, цілком узятих з життя типів і становищ суто російських, тільки нам одним приналежних; ми маємо всі задатки нашої самостійності. Відстоюючи цю самостійність, працюючи разом з нами для оригінальної комедії і драми, ви заслуговуєте від нас найпалкішого співчуття, найщирішої вдячності. Якби новий напрям, що зустрів на сцені величезний перекладний репертуар, не знайшов співчуття в артистах, — справа була б зроблена лише наполовину. Ваше художнє почуття вказало вам, що в цьому напрямі — правда, і ви гаряче взялися за нього. Набуваючи слави репертуаром перекладним, ви не дивитесь з невдоволенням на нові твори. Ви знаєте, що переклади ефемерних французьких тво-

рів не збагатять нашої сцени, що вони тільки віддаляють артистів від дійсного життя і правди, що успіх їх у нерозбірливій публіці тільки призводить наших артистів до помилкових думок про їхні здібності, і рано чи пізно їм доведеться розчаруватися в цих думках. Незважаючи на всі намагання, на всю сумлінність виконання перекладних п'єс, нашим артистам ніколи не уникнути мішанини французького з нижегородським. Перекладні п'єси нам потрібні, без них не можна обійтись; але не треба забувати також, що вони для нас — справа другорядна, що вони для нас — розкіш, а насущна потреба наша — в рідному репертуарі.

А. Н. Островский о театре.
«Искусство», М.-Л., 1947.

М. П. Садовський

(1847—1910)

Михайло Прович Садовський — один з представників славної театральної «династії Садовських», кілька поколінь якої незмінно несли реалістичні традиції на сцені Малого театру. Засновник «династії» П. М. Садовський (1818—1872), продовжувач великої праці М. С. Щепкіна, увійшов в історію російського театру як «актор Островського». У п'єсах великого драматурга з надзвичайною повнотою виявились усі істотні риси таланту П. Садовського: всебічне знання життя, що допомагало йому надавати кожному образові надзвичайної конкретності соціальних і побутових характеристик, глибоке проникнення у внутрішній світ кожного із своїх героїв, дбайливе ставлення до слова, до драматургічного тексту, суворість сценічних барв і гранична простота виконання. Найкращі ролі П. М. Садовського у п'єсах Островського — Любім Торцов («Бідність не порок»), Ахов («Не все котові масниця»), Восмибратов («Ліс»), Большов («Свої люди — поквитаємось»), Курослєпов («Гаряче серце»), Дікой («Гроза»), а також Расплюєв в «Одруженні Кречинського» О. Сухово-Кобиліна.

Михайло Прович Садовський зберіг основні творчі принципи батька, виступаючи в ролях різного плану: Щасливцев у «Лісі», Мурзавецький у «Вовках і вівцях», Бєлугін в «Одруженні Бєлугіна», Карандишев у «Безприданниці», Мелузов у «Талантах і поклонниках», Тихон у «Грозі», Хлестаков у «Ревізорі», 1-й мужик у «Плодах освіти». Він відомий і як автор ряду статей та спогадів про театр.

Дружина Михайла Провича — Ольга Йосипівна Садовська (1850—1919) була виконавицею численних так званих характерних ролей у російському репертуарі — від Фонвізіна до Толстого й Горького. К. С. Станіславський назвав О. Й. Садовську дорогоцінним алмазом російського театру.

За радянського часу династію Садовських у Малому театрі представляв Пров Михайлович Садовський-молодший (1874—1947), народний артист СРСР, лауреат Сталінської премії, художній керівник Малого театру.

ЗАПОВІТ БАТЬКА

Хто у грі нічого від себе не додає до слів і вказівок тексту, той стоїть лише перед замкнутими дверима ролі, а треба увійти всередину, оглянутися, до всього, що там є, придивитися; і перше діло актора, коли він готує роль, знайти ту ручку, за яку треба

взятися, щоб ці двері відкрити. У цьому вся суть: знайшов ручку — роль уся відкриється як на долоні, не знайшов — будеш тільки крутитися навколо ролі! [1].

С. Дурылин. Пров Михайлович Садовский.
«Искусство», М., 1950.

З ПРОМОВИ ПРО ОСТРОВСЬКОГО [2]

«Я щасливий, моя п'єса зіграна!» — писав автор. Але не йому лише цей день приніс щастя,—щаслива була російська сцена, в житті якої настала нова ера: правда, глибока народна правда прийшла на зміну чужоземній брехні, і непідкрашена простота примусила потьмяніти сухозлітні блискітки химерності. Щаслива була публіка, яка вперше почула з театральних підмостків справжню, непідроблену російську мову і побачила реальну картину життя звичайних людей.

Щасливі були актори: генієм драматурга перенесені в нову, здорову атмосферу, вони одразу відчули себе вільними від лабет сухої, часто фальшивої, театральної умовності; нове одкровення наповнило їхні душі свідомістю, що властиве їхнім талантам прагнення природності перестало бути платонічним і що настав час, коли на сцені можна не тільки *грати*, але й *жити*...

Островський викликав мистецтво до нового життя. Усвідомімо усю важливість, усе велике значення цієї заслуги перед російським суспільством і схилімося з глибокою пошаною перед пам'яттю великого перетворювача нашої сцени!

С. Дурылин. Пров Михайлович Садовский.
«Искусство», М., 1950.

З АРХІВУ М. П. САДОВСЬКОГО

Кожен сильний душевний порух буває виразним і набирає належної форми лише тоді, коли актор переносить на себе весь душевний настрій і відчування особи, роль якої він виконує, коли його власна душа не чужа тому процесові, що відбувається в душі цієї особи, тобто, простіше сказати, коли актор на сцені *живе*. Уміння жити на сцені набувається досвідом і, зрозуміло, тим ступенем самодіяльності, якого досяг молодий артист.

Навчити *почувати* не можна, потрібно щоб людина сама доросла до цього; ось чому я й ставлю так високо поступове зростання людини на сцені; якою б сильною не була в якомусь суб'-

[1] М. П. Садовський любив повторяти ці слова свого батька, погляди якого вважав за незаперечну істину.

[2] Виголошено перед урочистим спектаклем, присвяченим 50-річчю появи на сцені комедії Островського «Не в свої сани не сідай».

єкті природжена інтенсивність, його спершу треба все-таки провести через цілий ряд відчувань легких; природжена здібність від цього не втратиться, а людина порівняно легким шляхом до певної міри зживеться із сценою; експлуатувати одразу природжений темперамент рисковано, бо людина, зваблена своєю силою, буде вже звисока дивитись на більш дрібні відчування і легко впадає в однобічність.

Який не коштовний алмаз, та, зробившись брильянтом і навіть втративши частину вартості у вазі, він стає ще коштовнішим; яким би високим не було безпосереднє почуття людини, воно все-таки стає ще вищим, коли розвинеться і набере тих форм, яких вимагають певні умови сцени; коли викладач дасть зрозуміти учневі, що щирість душевних поривів на сцені не тільки викликає певний рух у публіці, але й служить найсолодшою втіхою, дорогоцінним бальзамом для душі артиста, тоді учень мимоволі перейметься пошаною до своєї справи, не стане витрачати своє почуття даремно і намагатиметься знаходити для нього ті форми, якими можна зумовити успіх, а можливо й славу артиста.

С. Дурылин. П. М. Садовский.
«Искусство», М., 1950.

М. Л. Кропивницький

(1840—1910)

Драматург і режисер, актор, художник і композитор, М. Л. Кропивницький в усіх галузях своєї різнобічної театральної діяльності багато зробив для розвитку українського реалістичного театру другої половини XIX століття.

Дитячі й юнацькі роки Кропивницького пройшли «в людях»: син управителя панського маєтку, він через незгоди в сім'ї змушений був поневірятись серед чужих. Це знайомство з злиденним, підневільним життям народу, з різноманітними колами «сильных мира сего» дало майбутньому драматургові невичерпні матеріали життєвих вражень.

М. Кропивницький вчився в гімназії, був вільним слухачем університету, але закінчити навчання не зміг. Близько десяти років він працював у Бобринці, а потім в Єлисаветграді чиновником земського суду.

Театральна діяльність Кропивницького починається в аматорському гуртку, в якому брали участь і брати Тобілевичі (І. К. Карпенко-Карий, М. К. Садовський, П. К. Саксаганський). Як керівник гуртка він ставить п'єси російських та українських драматургів, удосконалює свою режисерську й акторську майстерність.

З 1871 р. Кропивницький працює як актор і режисер у провінціальних трупах, зокрема на російській сцені.

Драматургічна діяльність М. Кропивницького починається значно раніше, в 1863 р. («Дай серцю волю, заведе в неволю»), і не припиняється майже до самої смерті. За цей час він написав понад сорок п'єс — оригінальних і переробок. Ці твори далеко не рівноцінні своїми ідейними та художніми якостями, але всі відзначаються глибоким знанням життя, народного побуту, написані соковитою мовою. Кращі з них — «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Глитай, або ж павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Дві сім'ї», «Олеся», «Зайдиголова», сатирична одноактна п'єса «По ревізії» — увійшли до золотого фонду класики української драматургії і до наших днів не сходять зі сцени.

На початку 80-х років М. Кропивницький очолив професіональну українську трупу, об'єднавши навколо себе видатних акторів: М. Заньковецьку, М. Садовського, П. Саксаганського, Г. Затиркевич-Карпинську та інших.

Кропивницький не тільки сам був надзвичайно талановитим, різнобічним актором, але й став досвідченим вихователем кількох поколінь акторів українського театру, створив школу реалістичної акторської майстерності. Наслідуючи реалістичні традиції М. Щепкіна та К. Соленика, він насамперед вимагав на сцені «правди, самої правди життя». Це завжди було девізом сценічної діяльності митця.

У той же час він застерігав діячів театру від натуралізму, від бездушного копіювання перших-ліпших життєвих подій. «Хіба хоч один талановитий

художник вчився писати по олеографіях та фотографіях?» — писав Кропивницький до актора Д. Гайдамаки.

Кропивницький виступав як новатор у всіх галузях мистецтва театру. Як режисер (а слід згадати, що до Кропивницького український театр не знав взагалі режисера у повному розумінні цього слова) він дбав за міцний акторський ансамбль, підпорядкований загальному завданню розкриття ідеї п'єси. Як композитор Кропивницький створював співзвучну з думками та настроями п'єс музику, писав пісні, багато з яких потім стали народними. Як художник він звертав величезну увагу на створення життєво-правдивих, історично вірних декорацій, костюмів, реквізиту, глибоко вивчав з цією метою історичні джерела, цікавився старовинними речами, зброєю, одягом.

На жаль, М. Кропивницький не залишив по собі грунтовних теоретичних праць, які б узагальнили його величезний творчий досвід. Образ новатора-режисера, актора, художника постає перед нами із спогадів його учнів та соратників, з рядків тогочасних театральних рецензій.

Проте певне уявлення про систему театральних поглядів М. К. Кропивницького можна одержати із зауважень, думок, настанов, щедро розсипаних в його листах, окремих статтях і спогадах. Ці думки актора-демократа, який усе життя віддав служінню народові і «людству пригнобленому, приниженому», не втратили своєї актуальності і досі.

З ЛИСТУВАННЯ

З ЛИСТА ДО М. К. САДОВСЬКОГО

Кожен бачить вже, що український театр пустив і паростi, і коріння, і це дійсний факт, з котрим критика мусить панькатись, десятирічне його існування показало і його вартість, і живучість, і впливність, і користь... Так чи не пора українським драматургам-писакам дбати про те, щоб їх дитина зажила і запобігла собі і літературної вартості? Хатнім змаганням та чубленням, що недоумки-підлизи виносять на вулицю та розволочують по всьому світу, ми тільки оточуємо проти себе своїх же, плодимо поміж себе непорозуміння, а чужим даємо привід шантажу і пасквілянства; пора нам поладнатись і порозумітись та по-братерському любо, тихо та коштовно виробити напрямок, щоб та каліканедоріка не дибала вже навпомацьки, а пішла смілою й твердою ходою поруч з другими слов'янськими театрами, почуваючи під ногами твердий і рівний грунт.

Вільно (Літній театр).
5 мая, 1892 р.

Журн. «Театр», № 1, К., 1940.

З ЛИСТІВ ДО В. ЛУКИЧА-ЛЕВИЦЬКОГО [1]

I

...Невже у вашім театрі не користаються Шекспіром, у переробі Куліша? А як би я хотів поставити «Отелло» або «Комедію помилок». У нас, тутечки, того не дозволяють [2], а вам зручно.

[1] В. Лукич-Левицький — редактор львівського журналу «Зоря».

[2] Царська цензура, як відомо, забороняла ставити в українському театрі перекладні п'єси.

Чи не приїхати мені до вас та чи не потрудитися над шекспірівськими творами? Чи вже й досі у вас грають: «Дзвони Корневілля», «Чайна квітка», «Півчі птахи»? [1]. Невже оте все потрібне тому народові, для котрого існує ваш театр? І те сказать: я не знаю вашого народу, не знаю його розвою і ступеня його цивілізації... Але мені здається, що такі глибокі твори, як Шекспіра, ні на якім кону не будуть зайві...

14.VII.1893 р. Слов'янськ, Мінеральні води.

II

...Кажете, що до творів Шекспіра нема акторів. Правда, що це захід не малий, не легкий і не простий; т'аджеж не святі горшки ліплять! У нас, в Росії, шекспірівський репертуар відбувається у багатьох великоруських трупах і не погано. Отелло, Макбет, Гамлет, Король Лір, Шейлок, Віндзорські кумушки, Укрощеніє строптивой, — це такі п'єси, котрі стільки ж популярні, як і класичні твори російських авторів. Коли Англія дала: Гарріка, Ольриджжіо, Італія: Россі, Сальвіні, Германія: Поссарта, Барная [2], Росія: Мочалова, Рибакова [3] і інших Гамлетів, то чому ж Україна не мусить дати його?

Гостюваши колись-то в Галичині, я надто дивувався, що ваші театральні автори перероблювали задля народного театру: «Корневільські дзвони», «Єлену прекрасну», «Зелений острів», «Пташки півчі» і інші, а не брали драм і комедій того народу, котрий і по крові, по обичаях і історії більш рідний і цікавий, ніж інші. Чому у вас нема переводів: «Ревизор» Гоголя, «Горе от ума» Грибоєдова, «Власть тьмы» Л. Толстого; а у німця і француза усе те є?.. Наші актори, котрі служили у великоруських трупах, знайомі і з западними драматургами: Шекспіром, Шіллером, Гете, Дюма, Доде і з усіма сучасними авторами тієї сторони і мусили не тільки бачити репертуар, але й виступати в ньому; ваші ж актори (у той час, як я пробував у Галичині) виховувалися на таких творах, як: Галька, Карпатські горці, Румпельмайєр, Фальшіери банкнотів [4] — т. ін. Тут нема простору акторові, нема де розвернути йому свої сили, виховати свій талант. З покійними Гродськими та Гриневецькими [5] ми часто і багато про се гомоніли, а ще частіше, мов той дурень, думкою багатіли.

---

[1] Популярні в той час оперети Планкета, Сіднея Джонса та Оффенбаха.

[2] Давід Гаррік (1717—1779), Айра Олрідж (1805—1867), Ернесто Россі (1830—1896), Томазо Сальвіні (1829—1915), Ернст Поссарт (1841—1921). Людвіг Барнай (1842—1924) — трагіки англійські, італійські, німецькі. Найбільш уславились виконанням провідних ролей у шекспірівському репертуарі.

[3] М. Х. Рибаков (1811—1876) — видатний провінціальний трагік.

[4] «Галька» — опера польського композитора С. Монюшка. «Карпатські горці» — твір Й. Корженевського, «Румпельмайєр» — С. Воробкевича.

[5] Гриневецький — директор театру «Руська Бесіда» в Галичині.

Я приїхав би в Галичину місяців на три, взявши з собою трьох-чотирьох мужчин і трьох женщин, задля виконання вкупі в вашими артистами нашого репертуару і спробував би поставити хоч дві шекспірівські трагедії: «Отелло», «Гамлета» і хоч «Шейлока». Звичайно, що перевод «Гамлета» М. П. Старицького надто грубий. Ви думаєте, що я тут не поставив би Шекспіра на нашій мові, давно поставив, коли б цензурний дозвіл.

18.X.1893 р. х. Сашино.

Річник українського театрального музею.
ВУАН, К., 1929.

З ЛИСТА ДО Л. САБІНІНА

Щоб відповісти на ваші ремствування з приводу того, як важко створити нову театральну справу, я повинен висловитись якомога відвертіше й докладніше. Хоч як неприємно, але доводиться констатувати два безперечних факти, які домінують поки що, на жаль, у більшості українських труп. По-перше. У той час як російські трупи щорічно поповнюються все більше й більше артистами, що закінчили театр [альні] школи, українські — продовжують існувати на рахунок бакалійників, перукарів, кравців, шевців, друкарів, листонош, телеграфістів, — коротше кажучи, на рахунок покидьків від різних професій... Знаю я, що Козельський був військовим писарем, а потім зробився знаменитим артистом, та я знаю й за яких умов він зробився артистом; знаю я, що знаменитий Гаррік був раніш цирковим клоуном... Але багато званих, та мало обраних; не всі ж Козельські і не всі Гарріки. А жіночий персонал?.. По-друге, більшість сучасних укр[аїнських] антрепренерів занадто вже заметушилася в шуканні новинок, як от: «Закльована голубка» або «Помста жидівки», уподібнившись до собак-шукачів; але відомо, що не кожна собака-шукач має гострий нюх і тому багато які з них часто помиляються. Приклад. Недавня загибель Решетникова. Адже він був людина і не дурна, і не без освіти, і грунтовно обізнана з музикою; але йому так личить бути актором, як мені духівником. Він теж покидь суспільства. Це зовсім не його сфера. А відсутність засобів і жадоба першенствувати не могли дати йому можливості створити хоч стерпний антураж, і метався він як муха в окропі...

З усіх сучас[них] укр[аїнських] антрепренерів небіжчик Карпенко-Карий, на мою думку, зрозумів до деякої міри більше за інших той секрет, що саме необхідно для нашої різношерстної публіки, щоб вона ходила до театру. Насамперед потрібне вміння керувати масою, не завдаючи їй шкоди. Для цього треба спочатку трохи придержати на шворі інстинкти зажерливі: поїсти «часом з квасом, а порою й з водою». Щоб пожати добрі плоди, необхідно добре зорати поле, засіяти й оберегти сходи від знегод...

...Від режисури й ансамблю залежить занапастити будь-яку п'єсу. Чи доводилось вам наштовхуватись на такі факти у театральн[ій] хроніці? П'єсу Сухово-Кобиліна «Весілля Кречинського» було знято з репертуару імпер[аторського] Александр[інського] театру, як річ *слабку і не варту постановки;* а вся суть була лише в тому, що її розподілили між слабкими силами. Коли ж небіжчик В. В. Самойлов узяв п'єсу під своє покровительство: сам грав Кречинського, П. В. Васильєв — Расплюєва, а Медведєва — Атуєву, то п'єса за один сезон витримала 73 вистави і, як відомо, вона й зараз не сходить з репертуару ні в столицях ні в провінції, а їй вже за 60 років. «Чайка» Чехова на Александрінському провалилася, а в Московському Художн[ьому] театрі не сходила з репертуару чотири сезони? Оцю ось музику й треба збагнути. Чи доводилось вам чути, що інколи «Гамлета» (цю світову п'єсу) відміняли через відсутність збору, а яка-небудь «Ворона в павиних перах» робила повний збір? А п'єси О. Толстого, відома трилогія: «Федір Іоаннович», «Смерть Іоанна Грозного» і «Борис Годунов» не лежали без усякого руху близько 30 років?

...Я ладен навіть погодитися з тим, що перелічені мною п'єси[1] слабкіші за перші мої твори; що вони сухуваті, нудноваті, але вони не крадені, вони життєво-правдиві, не дурні і не пошлі. Що нудноваті, то й життя ж не завжди веселощами п'яніє.. А театр — це відбиток, дзеркало життя. Невже «Хмара» може витримати порівняння з моєю «Перед волею»? Змістом, стилем, мовою, фабулою?.. Вкажіть мені хоч одну неправдоподібну сцену в ній і вкажіть більш як одну-дві правдоподібні в «Хмарі»? Хмара—Науменкові, Глазуненкові, Прохоровичу і багатьом-багатьом цілком під силу. Яка там техніка, яка мозкова робота? Галас, плач, стогін, у шинку шпурляння якісь, дзвін ланцюгів... Чи не напише Суходольський п'єсу з повішаними?.. За кордоном видовища — потреба публіки, без видовищ публіка не може обходитись; у нас поки що потреба для маси — шинок з мордобоєм; для середнього класу: актор — жонглер — клоун — Ванько рютютю — одне й те саме, на одному рівні. Умань, Суми, Лебедин, Богодухів, Білгород, Ізюм, Валки і багато-багато подібних до них міст на Русі мають гімназії і не мають театрів, лише деколи заїжджі артисти дадуть за рік 2—3 спектаклі, та й які артисти? І ось молодь, особливо першокурсники: університанти, технологи, ветеринари, курсистки, фельдшериці, акушерки, телеграфістки, телефоністки, приїхавши до Харкова, кидаються на Жаткіна, Суходольського, цирк і т. ін. І доки молодь встигне розібратися — Суходольський придбає будиночок. Питання: чи слід Суходольським користуватися цим? Ось тут і заковика!.. Антрепренер чесний повинен завжди строго триматися певної висоти у веденні репертуару (зривався й я інколи з цієї висоти, але завжди почу-

[1] Кропивницький говорить про свої п'єси: «Глум і помста», «Олеся», «Зайдиголова», «Супротивні течії» та ін.

вав біль і усвідомлював влас[ну] малодушність) та певної міри і не йти на компроміс з юрбою: *танцюй до одуріння, до запаморочення, співай до хрипоти...* Цим зловживає Суходольський і інші: п'єса без крові і різанини, п'єса без танців не п'єса!..

27.I.1908 р. х. Затишок.

ПРО «НАЗАРА СТОДОЛЮ»[1]

...Галя — це наївна істота, що виховувалась під крильцями матері, припустімо, до 8—10 років. Потім залишається на руках батька-самодура, пихатої людини, яка через одруження дочки сподівається добитись полковницької булави. Жадоба честолюбства приглушує в ньому батьківське почуття, і він готовий навіть вдатися до насильства при сватанні дочки. Але одна фраза Назара обеззброює його і воскрешає в ньому людину, батька і християнина. «Іди собі, лукавий чоловіче! Не поміг тобі бог занапастити мене! А я чужої крові не бажаю!» У той час Назар міг би з нього так само знущатись, як знущався він у себе вдома, примушуючи Назара плазувати перед собою на колінах. Таке цілком людське, істинно християнське звернення: «любіть ворогів своїх і прощайте їм образи!...» повинно було викликати сильну реакцію, що і трапилося. Недоумки не розуміють цього і говорять: «який дивний кінець!» Тимчасом це так природно, цілком правдиво! Галя належить своїм походженням і вихованням до привілейованого стану, тому в її манерах розмовляти, в жесті, рухах повинна бути панночка. Що Галя вирішує тікати з Назаром, це лише наслідок того ж виховання; романтична голівка, яка схибнулася почасти на героїзмі Остряниці, Наливайка та інших історичних *чубатих* сміливців. Тому монологи її, де вона згадує про подвиги цих героїв, повинні промовлятись з захопленням, з пафосом: «Ось мій Назар, мій чорнобривий! Все про війну, про походи та про Наливайка, про синє море!..» Монологи, в яких виявляється ідеально-любляча натура: «чи ти обнімала коли, Стехо, козацький стан?..» — повинні промовлятись тихо, з завмиранням серця, в кожній фразі фонтан почуття. Розмова з батьком перед приходом старостів повна віри і очікуваного щастя; наївність без краю. «Хіба ж не ти прислав?» — з болем, з криком повинно вихопитися з грудей. «Ви покійній матері, біля домовини...» — з риданнями, які уривають мову на кожній фразі, тоді зрозуміла її непритомність. А непритомність вже вийде сама собою. Як упасти, це я покажу, звичайно, не на сцені, а дома, у вас. «Тату, тату! Не вбивай його, я за полковника піду!», з відчаєм у голосі, в рухах, на обличчі — це майже божевілля: тут і злість, і відчай, і побоювання за життя милого!.. Тоді відпо-

[1] Цей лист був написаний російською мовою і датований 4 грудня 1880 р.

відь на докір Назара: «Галю!»—«Ні-ні!..» повинна викликати непритомність. Коли батько прощає і благословляє, знову у виразі обличчя Галі повинна бути та ж наївність, віра, любов, безмежне щастя. Чи второпали? От вам, на мою думку, тип Галі, і, обдумавши гарненько, я впевнений, ви її зіграєте. Але якщо ви будете, граючи, думати про те, як би зайвий раз не поцілувати, як би певний жест публіка не витлумачила не на мою користь і т. п., тоді Галя вийде у вас удаваною. Читаючи роль, спочатку не зубріть, а вичитуйте кожну фразу, робіть розтяжки і паузи, де найдете зручним; і боже борони в цих випадках додержуватись авторських ремарок. Відомо, що у одного виходить добре, іншому може не вдатись, і тому закликайте в суфлери почуття. В сцені зі Стехою Галя — панночка наївна і ласкавенька; розповідь про Назара: таємничість і урочистість. Пісенька співається жартома, грайливо, з легким пританцьовуванням. Вихід Галі при старостах: грація, вишуканість манер, маленька соромливість, змішана з легким кокетством. Зверніть увагу на сцену: «Знаю, знаю, догадався! Ти хочеш і князя зав'язати?» (слова батька). Завмирання серця, руки дрижать, в очах щастя!.. Чи зрозуміло? Їйбогу, здається, вже так багато сказав про цю роль, що ви вже торжествуєте, говорячи собі: «а я думала, що це так важко»...

З листування М. Л. Кропивницького.
Держвидав України, 1927.

М. П. Старицький

(1840—1904)

Письменник-демократ Михайло Петрович Старицький народився в сім'ї дрібного поміщика. Батьки його рано померли, і вихователем та опікуном майбутнього письменника став В. Лисенко (батько композитора М. Лисенка і рідний дядько М. Старицького).

Юнак закінчує гімназію в Полтаві, вчиться в Харківському, а згодом у Київському університеті. З студентських років він починає свою літературну діяльність — перекладає на українську мову поезії Лермонтова, Огарьова, Пушкіна та байки Крилова.

У цей же час визначається й серйозний інтерес Старицького до театрального мистецтва. Він бере участь в аматорських студентських виставах, пише разом з М. В. Лисенком оперу «Гаркуша», яку було поставлено на сцені «домашнього театру». В 1872—1874 рр. у Києві з великим успіхом пройшло кілька вистав аматорського гуртка, в тому числі опера «Різдвяна ніч», музику до якої написав М. Лисенко, лібретто — М. Старицький.

Активний інтерес Старицького до сценічного мистецтва зумовив і те, що в 1883 р., коли виникає перша професіональна українська трупа, він стає її керівником.

Справі організації та зміцнення трупи, створенню репертуару для неї, підвищенню художнього рівня вистав письменник віддає багато часу, енергії і навіть власних коштів. Завдяки його зусиллям, завдяки самовідданій праці засновників трупи — М. Кропивницького, М. Заньковецької, М. Садовського, Г. Затиркевич-Карпинської, П. Саксаганського — вистави українського театру стають високохудожніми, користуються величезною популярністю як на Україні, так і поза її межами.

З метою збагачення репертуару українського театру М. Старицький створює близько тридцяти п'яти п'єс. Серед них: «Не судилось» («Панське болото»), «Богдан Хмельницький», «У темряві», «Талан», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Оборона Буші» та ін., багато інсценіровок прозових творів («Сорочинський ярмарок», «Тарас Бульба», «Майська ніч» за М. Гоголем), кілька переробок малосценічних п'єс українських письменників («За двома зайцями» — «На кожум'яках» І. Нечуя-Левицького, «Крути, та не перекручуй» — «Перемудрив» П. Мирного та ін.), музична комедія «Чорноморці» (за твором Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані»). Крім того Старицький перекладає на українську мову «Гамлета» Шекспіра.

У своїх кращих п'єсах Старицький дає правдиві картини сучасної йому дійсності, викриває поміщиків і сільську буржуазію, з теплотою змальовує образи простих людей. Його історичні драми насичені патріотизмом, любов'ю до своєї вітчизни.

В 1883—1895 рр. розгортається режисерська діяльність Старицького в керованих ним трупах. З особливою повнотою проявляється його режисер-

ський талант у виставах музично-драматичного жанру. Старицький насичує спектаклі музикою, співами, танцями. У кращих своїх постановках він піднімається до всебічного реалістичного змалювання життя, досягає високої художності на шляху органічного злиття дії з музикою й співами, хоч іноді в його режисерській роботі помітно надмірне захоплення етнографічними моментами.

Діяльність М. Старицького як режисера мала прогресивний характер. Вона спиралась на поетичну народну творчість, знайомила громадськість Росії з високими досягненнями української народної культури.

Кращі п'єси драматурга досі не сходять зі сцени. Кращі традиції музично-драматичного сценічного мистецтва, що беруть свій початок у діяльності М. П. Старицького та М. Л. Кропивницького, плодотворно розвиваються й збагачуються театрами Радянської України.

З АВТОБІОГРАФІЧНОГО ЛИСТА ДО ІВАНА ФРАНКА

...З перших кроків самоспізнаття на полі народнім я загорівся душею і думкою послужить рідному слову, огранувати його, окрилити красою і дужістю, щоб воно стало здатним висловити культурну, освічену річ, виспівати найтонші краси високих поезій... разом кажучи, хотів, — як тоді кепкували, — возвести своє слово у «генеральський чин»... Це бажання, цей напрямок керували мною ціле життя, і я не зрадив їх до могили, бо вірую, що тоді тільки ушанує свою мову народ, коли вона стане орудком культури і науки, коли на ній понесе народу інтелігентний гурт і визволення од економічного рабства і поліпшення долі...

Від 1863 по 1871 рр. і від 1876—1881 рр. були страшенні утиски і цензурні, і поліцейські, і жандармські: мало не щоденні труси, арешти, тюрма, висилки до Сибіру і навіть шибениці... так при таких обставинах доводилось працювати: жах, лемент, одчай панували скрізь, і не було де шукати ні поради, ні підмоги, тільки невелике коло українських літераторів та щирої молоді підтримувало мене, іноді чужі люди промовляли слово ласкаве чи ставали попліч життя, а найбільше невгавна жадоба... власної думки.

У перший період утисків до 1872 року було заборонено цілком у Росії наше слово: ми вимушені були співати у концертах народні пісні на французькій мові... Sic! Отож з 1872 р. розрішено було український приватний спектакль: з того часу, крім перекладів, які дозволено було до друку, я узявся й до сцени, вважаючи її за могутній орудок до розвиття самоспізнаття народного. Склалося в Києві Товариство сценічних аматорів, і я став на чолі його режисером і постатчиком п'єс: отож і появились тоді лібретта до музики — «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплена», водевіль «Як ковбаса та чарка...»

Вертаючись до того руху, що спалахнув був у Києві в 1872 р., мушу додати, що він швидко й погас: скасував його височайший указ 1876 р. 16 мая. Тим указом українська мова була цілком заборонена, той указ не дав мені видати і моєї драми «Не суди-

лось», яка була в 1876 р. начорно викінчена і читана Матвієву, Косачці, Кониському, Комарову, а потім уже, по дозволі української сцени, читана в 1881 р. цілому гурту... Так ото до сього року все стояло облогом, а з 1881 р. знову стала дозволеною, хоч і з тяжкими обставинами, рідна сцена, і я з гарячою вірою завзявся постачати для неї, а потім з 1883 р. і сам став на чолі трупи, поклавши на її розвиток усю свою спадщину!..

Треба зауважити ось що: бодай, за клопотами міністра Лоріса Мелікова, з 1881 р. нам і була дозволена сцена, а проте того ж року Лоріса не стало, а намість його осівся знову гр. Толстий [1], за приводом кого і була в 1876 р. скасована мова. Не важучись удруге перечити царській волі, він циркулярами приватно майже скасував її знову, цілком: були заборонені ним українські спектаклі без російських... Це нищило цілком справу: треба було утримувати подвійну трупу і з спектаклів робить якесь потворище... З іншими губернаторами можна було піти хоч на таку згоду, щоб чергувались спектаклі українські з російськими нарівно, а другі скажені тримались дословно наказу, але, крім того, наказано було в цензурі не пропускати українських п'єс, і проти сього боротись було годі; зоставалось одно, з великим страхом ошукувати поліцію... Я довідався у Петербурзі, що деякі старинні п'єси, розрішені до пристави, геть погубилися і змісту їх не відає ніхто, а проте назвиська їх, яко дозволених, стоять у поліцейських книжках; таких назвисьок знайшлося чотири, і я під крилом став пускати нові утвори... часами під одним назвиськом щороку йшла нова п'єса, і критика розводила руками, що українські драматурги не можуть видумать нового назвиська, а все топчуться на «Василі та Галі»! З другого боку, до помочі ставали у сій справі і ті драматурги, що мали спершу розрішені п'єси, але були геть неможливі до постанови на сцені; вони прохали мене покористуватись їхніми дозволами і переробити їх п'єси дощенту або й замінити їх своїми: отож, з того поводу і появились «За двома зайцями», «Крути, та не перекручуй», «Ніч під Івана Купала», «Не ходи, Грицю, на вечорниці» [2]; вони спочатку ставились під заголовками і іменнями першоавторів, а далі, коли настала полегкість в цензурі, під стягом правдивої праці, тобто яко п'єси перероблені, на чужий мотив писані чи оригінальні.

... З 93-го р. я мусив, по нездоров'ю, залишити театр і оселитись у Києві. Маючи більше вільного часу, я став писати тепер оригінальні п'єси до сцени: «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка», «Царь Горох», «Окривджена», «Оборона Буші»,

---

[1] М. Лоріс-Меліков, Д. Толстой — тогочасні міністри царського уряду, запеклі реакціонери.

[2] «За двома зайцями» — переробка п'єси І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках», «Крути, та не перекручуй» — переробка п'єси Панаса Мирного «Перемудрив», «Ніч під Івана Купала»—переробка повісті Шабельської «Начерки олівцем».

«Остання ніч», «Чарівний сон», «Владислав IV» (не викінчений)... і, крім того... став писати на російській мові історичні романи з українського життя... яких написано уже шість, від доби Богдана до Коліївщини... але в останні два роки переважно слабую і мало коли з ліжка встаю...

Датовано приблизно 1901 р.

З ЛИСТІВ ДО М. К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

I

...Хотілося б мені дуже попрацювати і створити для вас, дорога Маріє Костянтинівно, багато ролей, та таких, щоб глядачів ви вкинули в дрож, щоб заніміла від великого захоплення зала і вибухнула б несамовитими криками... Щоб Європа навіть розкрила широко перед великим талантом здивовані очі.

У тім-то і лихо, що у вузьких рамках, відведених нам цензурою й життям, при бідності внаслідок цього нашого репертуару навіть величезний талант має мало матеріалу для самошліфування, а без цього шліфування він залишається величезним тільки алмазом...

II

...Вчора вислав дві перші, цілком нові дії «Лимерівни» та 3-ю трохи виправлену [1]. Все це у мене давно було готове, але як звичайно писано олівцем, як я і все пишу; я хотів було спершу прочитати в чернетці тобі, а потім уже переписати; ну тепер сам виправив, а переписували наші в 2 руки... Затримав тиждень, тому що тільки на 3-й день прочитав телеграму. Теперішня «Лимерівна», по-моєму, повинна бути прекрасною п'єсою, і я її тобі даю у виключну власність; наглянь же, моя рідненька, щоб народні сцени не були скорочені і щоб Васильєв [2] дав музику до тих номерів, що написані. Усе задумано красиво й цікаво, аби тільки виконали, а якщо Микола [3] захоче, то п'єса матиме величезний успіх; у ній роль для Анни Петр. [4] тепер зроблена прекрасно, навіть і Шкандибиха витончена; твоя роль розширена і дістала кілька ефектних місць, роль Василя й Марусі поліпшені, писаря додав, інтригу розвинуто, боротьбу посилено, мотивування підведено. Четверта дія була і без того хороша; якщо там у деяких фразах буде суперечність з першими, то можна їх виправити... Там тільки, пам'ятаю, роль твоєї матері безбарвна: дуже вже вона мовчить — і на твоє горе, і на свекрушину лайку... Ну, та це як знаєте.

---

[1] Мова йде про переробку п'єси Панаса Мирного, яку Старицький виконував на замовлення М. К. Заньковецької. Див. далі лист Панаса Мирного до Заньковецької.

[2] М. Т. Васильєв — нині заслужений артист УРСР, диригент, композитор, автор музики до багатьох п'єс Старицького, Кропивницького, Тобілевича.

[3] Тобто М. К. Садовський.

[4] Г. П. Затиркевич-Карпинська.

А ось у 5-й д. жалко, що ти зарізалась: дві такі сильні натури (Вас. і ти) обурені в боротьбі за своє право, і раптом, з'єднавшись, — ти ріжешся. Краще б когось іншого зарізала і пішла з милим протестуюча й торжествуюча.

Напр., Шкандибиха може з'явитися з писарем, щоб арештувати втікача, записаного в реєстр, — і їй капут.

Проте тут твоя воля, як тобі зручніше кінчати...

Тільки і тут була б різноманітність, а то ти все помираєш...

(З рукопису).

І. К. Карпенко-Карий (Тобілевич)

(1845—1907)

Цілу плеяду чудових митців — М. К. Садовського, П. К. Саксаганського та М. К. Садовську-Барілотті — дала українському театрові славнозвісна родина Тобілевичів. З неї походить і український драматург та театральний діяч Іван Карпович Карпенко-Карий. Батько його К. А. Тобілевич служив управителем по панських економіях, мати походила з простої селянської сім'ї.

Закінчивши Бобринецьку повітову школу, Карпенко-Карий стає на службу в ратуші, а потім у повітовому суді.

У Бобринці служив тоді і М. Л. Кропивницький. Разом з ним Карпенко-Карий організовує аматорський гурток. Діяльність гуртка продовжується і в Єлисаветграді, куди переїздить Карпенко-Карий. На аматорській сцені тут ідуть «Ревізор», «Доходне місце», «Не в свої сани не сідай», «Сватання на Гончарівці», «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля». Вже самий вибір репертуару свідчив про високе громадське спрямування гуртка.

У цей час І. К. Карпенко-Карий багато читає, уважно вивчає творчість Бєлінського, Щедріна, Чернишевського, Герцена, Островського, виступає в пресі.

За активну громадську діяльність, яка мала прогресивний характер, Карпенка-Карого звільняють з служби, а згодом в адміністративному порядку висилають до Новочеркаська. Три роки прожив він там під наглядом поліції.

Професіональну сценічну діяльність Карпенко-Карий розпочав після звільнення його з служби, вступивши до трупи Старицького. Відбувши заслання, він знову повертається на сцену.

Карпенко-Карий створив чимало талановитих образів у власних п'єсах і в п'єсах інших українських драматургів. Найвизначніші з них — Калитка («Сто тисяч»), Пузир («Хазяїн»), Мартин Боруля (в однойменній п'єсі), Іван («Безталанна»), Возний («Наталка Полтавка»), сторож («По ревізії»).

Великий інтерес мають теоретичні висловлювання драматурга про театральне мистецтво, зокрема про стан та завдання українського театру.

У «Записці в комісію по організації 1-го Всеросійського з'їзду сценічних діячів» І. К. Карпенко-Карий разом з П. К. Саксаганським суворо критикує царську цензуру, яка є гальмом у розвитку драматургії та театру. Внаслідок цензурних утисків, говорять автори «Записки», справжнього життя немає на сцені і сцена не торкається жодним штрихом того, чого торкнулися в свій час «Ревізор», «Лихо з розуму», «Доходне місце», «Бідність не порок» та інші п'єси Островського. Завдання театру вони вбачають у творчій праці для народу, а не для «багатої публіки, яка переситилась всякими видовиськами і любить тільки що-небудь модне, закордонне, роздуте...»

Карпенко-Карий мріє про справжній народний театр. Наслідуючи в цьому прагнення О. Островського, він 1890 р. разом з П. Саксаганським ор-

ганізує Театральне товариство. Основу репертуару товариства складають п'єси Карпенка-Карого.

Кращі з п'єс Карпенка-Карого — «Хазяїн», «Суєта», «Сто тисяч», «Мартин Боруля», «Безталанна», «Наймичка», «Розумний і дурень» — увійшли в золотий фонд класики української драматургії.

Розвиваючи далі реалістичні традиції Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, навчаючись у кращих російських письменників — М. Гоголя, О. Островського, І. Карпенко-Карий створив глибокореалістичні, гостросоціальні п'єси. Найбільшої сили його реалізм досягає в сатиричному змалюванні сільської буржуазії — хижаків типу Цокуля, Калитки, Пузиря.

З появою драматургії І. К. Карпенка-Карого дожовтневий український театр набрав ще більшого соціального значення, досяг найбільшого розквіту.

Кращі п'єси драматурга широко йдуть на сцені радянського театру.

МОНОЛОГ ІВАНА БАРИЛЬЧЕНКА

...Сцена ж — мій кумир, театр — священний храм для мене! Тільки з театру, як з храму крамарів, треба гнать і фарс, і оперетку; вони — позор іскусства, бо смак псують і тільки тішаться пороком! Геть їх з театру! Мітлою слід їх замести. В театрі грать повинні тільки справжню літературну драму, де страждання душі людської тривожить кам'яні серця, і, кору ледяну байдужності на них розбивши, проводить в душу слухача жадання правди, жадання загального добра, а пролитими над чужим горем сльозами убіляють його душу паче снігу! Комедію нам дайте, комедію, що бичує сатирою страшною всіх і сміхом через сльози сміється над пороками і заставля людей, мимо їх волі, соромитись своїх лихих учинків!.. Служить таким широким ідеалам любо! Тут можна іноді й поголодать, щоб тільки певність мать, що справді ти несеш нехибно цей стяг священний!

(З п'єси «Суєта».)

ІЗ «ЗАПИСКИ ДО З'ЇЗДУ ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ»

...Сучасний стан театральної справи в Росії жалюгідний, бо: по-перше, немає доброго репертуару, а по-друге — в провінції немає театрів і вистави даються в поганих, холодних, з протягами, без усяких вигод для публіки сараях, швидше придатних для непоганої стайні, ніж для театру. Тимчасом ціни на місця в цих театрах такі високі і настільки не відповідають економічному становищу суспільства, що вони зовсім недоступні для людей середнього і малого достатку. Легковажний, одноманітно шаблонний, жартівливий репертуар, без усяких інтересів, що захоплюють суспільне життя даного часу, не задовольняє слухача, який чекає від театру вражень вищого порядку.

За останній час не з'явилось на сцені нічого такого, що хоча б скільки-небудь змальовувало наше дійсне життя з усіма його смутками, гальмами, вадами. Дійсного життя немає на сцені, і сцена не може служити тим цілям, для яких вона існує: вона не зачіпає ні єдиним штрихом того, що зачепили свого часу «Реві-

зор», «Лихо з розуму», «Доходне місце», «Бідність не порок» та інші п'єси Островського.

І справа тут не в тому, що немає, мовляв, талановитих драматургів. Ні!

Ті самі письменники, що постачають тепер репертуар для всіх театрів, могли б писати набагато краще й цікавіше, коли б цензура так безжалісно не обмежувала їх у виборі тем. Хай тільки цензура не доводить свого *вето* до крайності, хай вона стежить тільки за тим, щоб у п'єси не потрапляло чого-небудь справді неморального, і це болюче місце (відсутність репертуару) за короткий час загоїться і ми побачимо на сцені комедії, які слухатимуться з живим інтересом і дадуть хороші результати як у моральному, так і в матеріальному відношенні.

Таке залежне становище драматичних творів від надмірно суворої цензури змушує всіх письменників пристосовувати свої твори до вимог цензури, а страх перед тим, що тривала літературна праця не побачить світу, не дозволяє розгорнутися творчості, і вона повинна крутитися у вузьких рамках шаблонних компіляцій, любовних інтриг, наче білка в колесі.

Звідси одноманітність і нудьга.

Цього пригнічення зазнає драматична література взагалі; коли ж візьмемо зокрема народну, південноруську, так звану малоруську сцену, то до загальних обмежень треба додати спеціально встановлені, ніби навмисне, щоб знищити народний театр. Перекладати з іноземних мов для малоруської сцени — забороняється; писати з історичного минулого, такого багатого на теми і цікавого для слухачів, — забороняється. Слова: «запорожець», «козак», «рідний край» — жупел для цензури, і якщо п'єса більш-менш пристойно скомпонована та має ці слова, то краще не посилати її до цензури, — все одно не дозволять.

Цензура за короткий час не пропустила більше десяти хороших драм, дозволяючи в той же час багато найбездарніших викрутасів і компіляцій літературних клоунів.

Тимчасом малоруський театр на півдні пустив глибоке коріння; він має свою публіку; маса любить його. Коли б цензура менше обмежувала драматичних письменників, народний театр, проникнувши з часом на село, що дуже бажано, дав би позитивні результати для народу; але в тому танцювальному вигляді, в якому, завдяки цензурі, театр зараз перебуває, для народу він непридатний. Народ любить дивитися п'єси серйозні, моральні, які виправляють нрави, історичні п'єси. Та й загалом кажучи публіка, дивлячись погані п'єси, розраховані на те, щоб дати лише розвагу, кінець кінцем розбещує свій смак і вже не вміє цінити істинно літературного твору... [1]

Іван Тобілевич. Твори, т. VI.
Держвидав України, 1931.

[1] Цю «Записку» І. К. Тобілевич написав російською мовою у співавторстві з П. К. Саксаганським, який і виголосив її на І з'їзді сценічних діячів у Москві 1897 р.

«НАТАЛКА ПОЛТАВКА»

Хто не знає сієї праматері українського народного театру!

Вісімдесят літ «Наталку» грають на сцені, вісімдесят літ від неї віє молодістю, свіжістю і вона так само мила серцеві кожного освіченого й неосвіченого чоловіка тепер, як і в часи свого народження...

...Вісімдесят літ... Мало не століття «Наталку» виставляють на сцені і аматори і справжні актори; я сам тридцять і три роки слухаю «Наталку» і навіть належу до виконавців одного з дієвих людей сієї славної п'єси — Возного...

Багато води утекло в море забуття в протязі такого довгого часу, тисячі драматичних п'єс спочивають вічним сном, забуті навіки, а «Наталку» вивчили напам'ять мало не всі слухачі, і часто мені приходилось чути, як в театрі, перше ніж актор скаже слова з своєї ролі, хто-небудь нервово йому проказує далі, ніби суфлірує!..

Здавалось би, і «Наталці» пора спочити, а вона безперестану лунає на сцені дивно милими піснями і буде лунати довго-довго, бо вона жде свого настоящого слухача—селянина, для котрого й написана...

«Наталку» знає поки городянин, а селянин не знає навіть і що то за театр, як не знав сього вісімдесят літ до сього часу Виборний, котрий питає бувалого Петра: «Де, в театрі? Що це таке: город чи містечко?» Але буде час, коли й селяни знатимуть театр, знатимуть «Наталку», і час той ми повинні приспішити, змагаючись зо всієї сили, щоб заснувати народні аудиторії, театри хоч по містечках та по великих селах. Такі аудиторії-театри були б найкращими пам'ятниками як Котляревському, так і тій інтелігенції, яка в основу свого житя на землі положить любов до народу і працю задля народної освіти.

Яку б користь театр зробив на селі!.. Але не скоро те буде, щоб село мало спроможність бачити «Наталку».

В городі все є, щоб розважити чоловіка, щоб дати йому силу легше щоденно працювати, дати яке-небудь моральне задоволення. На селі ж панує тьма, і ніяких веселощів, розваг нема. Сум якийсь обгортає в селі, невимовно боляче ниє серце, дивлячись на сіру братію, що від ранньої зорі до вечірньої працює, не маючи жодної втіхи. Театр на селі пом'якшив би суворе життя, дав би хоч трохи радощів та втіхи серед тої тяжкої праці, від якої німіють руки, черствіють серця... Велику заслугу перед народом матимуть ті люди, чи земства, чи які інші організації, які заснують аудиторії-театри по селах.

Певно, знайдуться в громаді люди, котрі скажуть, що народ не зрозуміє театру й що ся розвага йому не буде до вподоби; взагалі скажуть, що це — примха.

Що й казать! І школа — примха, і добра одежа — примха, і пшеничний хліб — примха, і чай, і кофе... Без сих примх обхо-

дяться селяни (бо мусять через свої злидні) — ну то звичайно, що вони обійдуться і без аудиторії-театру. Але яка то велика помилка гадати, що те, без чого люди можуть іноді обходитися, — непотрібне, зайвина!..

...Багато є людей, що дивляться на «Наталку» як на сентиментальну п'єсу. Може, воно й так, може, вік та черствість людська, що зростає з кожним роком, вбачають тут сентиментальність, може... Але те все не поменшає краси і правди цієї п'єси, — краси і правди захованого в ній широкого чуття, — і тим-то «Наталка» вже вісімдесят літ чарує і довго ще чаруватиме навіть черстві душі людей, незалежно від їх волі.

В чому ж вся сила п'єси, в чому її чаруюча душу краса?

В надзвичайній простоті, правді і, найголовніше, в любові автора до свого народу, в любові, котра з серця Котляревського перейшла на його утвір.

Не звисока дивиться Іван Петрович на свій народ, не висміює його, а стоїть поруч з ним і, як художник, злившись в єдину плоть з народом, дає високий артистичний утвір, зразок народної поезії в драматичній формі...

Збірник на честь О. Кониського.
К., 1900.

З ЛИСТУВАННЯ

З ЛИСТА ДО ІВАНА ФРАНКА[1]

...Писати свою автобіографію не буду, бо не хочу я смішить людей, нагадуючи їм своєю персоною «Муравья» з криловської байки: «Какой-то муравей был силы непомерной». Люди, надто люблячі рідне слово, прочитали мої рукописи, захотіли їх надрукувати, а я—грішний чоловік—на те згодився. Згодився і каюсь.

Для чого друковано?..

...Де ж мої читателі?

Нема.

Якби не театр, то й до сього часу знали б про мої твори тільки близькі приятелі, котрім, звичайно, я б послав по одному примірнику «на спомин і незабуття».

Театральні рецензенти кажуть, що на мої п'єси тільки тим і дивиться публіка, що актори дуже добре удають... Театральний рецензент не єсть літературний критик — я знаю. Яркий світ рампи мішає рецензентові, ріже очі, і в його фантазії завше перевагу має актор над автором; він (рецензент) завше забуває, що актором керує суфлерка, з которої йому подають готові прочувствовані речі автора, і що акторові зостається (коли він талант) тільки під впливом нервів, те саме, що автор пережив, яко

[1] Цей лист І. К. Тобілевич написав у відповідь на запрошення львівського «Літературно-наукового вісника» написати свою автобіографію.

творець, передать слухачам... Публіка їм (рецензентам) вірить, бо вона ще більше має право вбачати в театрі тільки творчество актора...

А чи була ж в літературному стані справжня критика на мої твори? Ні! Та й кому охота тратить працю на критику того, кого ніхто не читає?

Написав чоловік, чи пак надрукував, чотири п'єси, публіка його не читає, критика його обминає, театральна рецензія шуткує, а він пише свою автобіографію... Ні, не хочу. Бажаю, перш усього, щоб публіка познайомилася з моїми творами не на театрі, куди йдуть слухать актора, а з книжки, котру читають ради автора. Як публіка буде читать мене, тоді я напишу про себе; а тепер хто-небудь прочита автобіографію і спитає другого: хто то Карпенко? А господь його знає — скаже той другий!.. Все це почуває душа моя, і від думки однієї про такі розмови кров капає з мого серця!..

(З рукопису.)

1.III.1888 р. х. Надія.

З ЛИСТА ДО М. П. СТАРИЦЬКОГО

...Про мистецтво і творчість міркування безмірно різноманітні і суперечливі. Нещодавно мені Садовський надіслав рецензію, в якій йому докоряють за те, що він натурально помер, а в Одесі за це саме його хвалили. В цій галузі немає нічого такого найпозитивнішого, проти чого не можна було б заперечувати. І тому не дивно, якщо ми на один і той самий предмет дивитимемося дещо по-різному. Вашу думку відносно моєї драми «Хто винен» я прочитав разів з десять. Вона поділяється на дві частини: перша частина схиляється до того, що драма може бути чудесна, коли виправити 2 і 3 дії, а друга частина, заперечуючи першу, будує майже новий план і новий розвиток драми. Спробую, наскільки зможу, заперечувати.

Перш за все, в драмі «Хто винен» немає того злого генія, який руйнує щастя людей. Життя моїх дійових осіб іде за тими незбагненними судьбами природи — чи що, які простежити в усіх подробицях і замкнути в тісну рамку залежності одної події від другої немає можливості, бо тоді вийде, справді, не питання «хто винен?», яке тепер важко вирішити, а вийде або «Свекруха», або «Варка», словом, те, що буде злим або добрим елементом, з якого випливатимуть всі події драми. Я взяв життя. А в житті не завжди драма розігрується за такими законами логіки, щоб не лишалось місця для питання «хто винен?». Постараюся пояснити свою думку.

Гнат — звичайний здоровий молодий хлопець, сильного темпераменту. В першій дії він зовсім не так палко любить Варку, щоб йому потрібно було дуже багато доказів того, що вона винна чи не винна. Досить того, що його товариш, який не має

причин брехати, каже йому, що бачив Варку з іншим, що Варка з таких, щоб у нього (Гната), який, можливо, і раніш помічав її легку поведінку, з'явилася цілковита віра в те, що Варка фойда; а тут, до речі, вказують йому на скромну гарну дівчину, яка до того ж, як підслухав той же товариш, любить Гната, — досить, кажу, всього цього, щоб Гнат покинув Варку і прилюдно став залицятися до Софії, хоч би спочатку й через упертість і на зло їй, а потім і насправді. Варка, власно кажучи, дійсно «з таких». Вона по суті своєї природи є така жінка, що хоче взяти від життя все, що це життя може зараз дати, не оглядаючись на сільський кодекс моралі. Вона ще не засватана за Гната і тому, так би мовити, вибирає: з Гнатом гуляє, але про всяк випадок загравае з іншими, вона палко і чисто Гната не любить; але коли побачила, що двоїстість її розкрито і що вона, в усякому разі, втрачає одного з хороших хлопців, то її бере досада: як це вона з-за такої дрібниці, що постояла під сіном з іншим і задля різноманітності пригорнулася до нього, але не змогла це приховати,— втратить Гната? і тому більш-менш гаряче, через самолюбство і деякі перспективи, затримує Гната, намагаючись умовити його; але той і слухати не хоче; тоді вона і на зло Гнатові, і знову ж таки через властивість своєї натури бере першого-ліпшого хлопця, що остаточно, либонь, переконує Гната, що вона фойда — і стосунки їхні кінчені. Намірів помститися Гнатові, або будь-яких планів в цьому дусі, вона не має, а якщо й каже: «думав застращать, побачимо, хто до кого обернеться», то в цих словах чутно непритихлу досаду, тільки!

По-моєму, перша дія нічого не потребує, і я, з тієї точки зору, з якої дивлюсь на дійових осіб моєї драми, не можу дати їм в першій дії жодного слова.

Після першої дії ставлення Софії до Гната ще невідоме, ви не маєте права і не маєте ще підстав гадати, що він ожениться на Софії; а тому друга дія, хоч і слабенька, — з цим я згоден,— але нізащо не зайва і завжди містить рух драми вперед. Лишень накреслені в першій дії, Гнат і Софія являються вже женихом і нареченою, — хіба це не рух вперед? Софію любить справжня її пара Петро, з яким вона, безумовно, була б щаслива, бо цей скромний, тихий, що не має притулку, сирота любить її незмірно більше, аніж Гнат. Не знаю, чому ви гадаєте, що Петра введено лише для того, щоб він потім з'явився в 4 дії із звісткою про те, що захворів батько? Його введено ще й для того, щоб показати двох створених одне для одного людей (Софія і Петро) — лагідних і чистих, але Софія не йде назустріч свому щастю, що також важливо в питанні «хто винен?», тому що люди завжди проходять мимо свого щастя і лізуть туди, де їх чатує горе, але вони, в засліпленні, цього не розуміють. Нарешті сила любові Софії і Гната виясняється. Ви бачите Софію, що палко кохає Гната, почасти ревнує його і сумує, що його так довго нема; бачите ставлення до неї Гната ще перед шлюбом і відчуваєте, що

Гнат її не любить так палко, як Петро, що Гнатові подобається Софія як протилежність Варці, яку він і покинув за її схильність до невірності: «ти не для одного, а для всіх», — сказав він Варці; ви бачите, що й про Софію кажуть, що до неї залицяється швець, проте Гнат вірить в її чистоту, що його, певно, й привабило, і тому не так легко розходиться з нею, як розійшовся з Варкою. Нарешті запальчастий і навіть дикий темперамент виявляється в розповіді його, як він бив шведів, і накладає неабиякий штрих на його характер і наступний вчинок. Батька Софії не стану торкатись докладно. Це уособлена м'якість характеру і вщерть наповнене любов'ю до свого чада серце, але особа пасивна і тому безбарвна, хоч і страдальницька; проте все ж, входячи у драму, і він рухає її психічно вперед, тому що на його душевних якостях побудовані характер Софії і швидка згода на шлюб Софії з Гнатом, хоч він і певен того, що з Петром вона була б щасливішою. Чи можна твердити, що 2 дія лишає дійових осіб у тому ж стані, в якому вони були в 1-й, коли вона після майже ще не народжених стосунків в першій дії наблизила їх до шлюбу, познайомила нас з батьком Софії і т. д. — що вже перелічено?! Я не знаю, чим буде краща рекомендована вами 2 дія у вигляді заручин, весілля або свята (свято зовсім не підходить), на які довелося б у місто привезти (чого ніколи не буває) хлопців з села і неодмінно Варку; пересипати всю дію етнографією, якої і без того досить в наших п'єсах, і показати Варку (віддати їй головне місце) — цей негативний тип — в такій чарівності, щоб для Гната вона засяяла новим сяйвом, щоб він почав знову горнутись до неї душею, тоді як для цього він і до весілля і до заручин мав час. Нарешті в усій запропонованій вами 2 д. невистачить місця, щоб показати дошлюбні стосунки між Софією і Гнатом (силу їх кохання), тому що на весіллі про кохання вже не говорять, для цього був час раніше. Далі знову ж таки невдоволеність свекрухи тут зовсім недоречна, коли вона погодилась на шлюб. Та вона, може, навіть і любила Софію раніш, доки та не стала її невісткою, — так це і завжди буває, і це нітрохи, анітрохи не завадить їй проявити традиційні права свекрухи — гризти свою невістку, навіть на другий день після весілля. Я ці стосунки дуже добре знаю і близько спостерігав на 5—6 випадках, бувши навіть сам примирителем! При всьому цьому руху драми вперед буде не більше, ніж у мене є, і лише в тому розумінні буде його більше, що станеться факт — весілля, зате ставлення батька до дочки, Софії — до Гната, і навпаки, ніде буде й показати яскраво, а доведеться у другій дії, коли ми ще не бачили, чи любить Гнат Софію, а Софія — його, показати, що він вже знову кохає Варку, але чомусь все ж таки жениться на Софії! Я надав перевагу показові більш важливих фаз, залишаючи можливість публіці уявляти на початку третьої дії, що весілля з усіма його придатками вже було, поезія минулася, а тепер починається життя — проза. Я зовсім не хотів поставити

щастя Софії всієї сім'ї в залежність від цілком твердих домагань Варки зруйнувати її щастя, а полишив це сімейному вирові та іншим важковловлюваним течіям життя.

З приводу 3-ї дії скажу лише кілька слів. Гнат своїми діями досить охарактеризований, і ніякий монолог йому не потрібний. Ви бачите, що йому вдома не сидиться, що почався сімейний розлад, по-перше, тому, що вдома плач і скрегіт зубів, а йому бракує характеру, щоб зламати звичне ставлення до матері, яке в його стані не легко зламати і більш розвиненим людям; тому в нього нема сили стати на боці дружини цілком, і він то від почуття справедливості хоче заступитися за неї, то, бачачи сльози матері, не може орієнтуватися і зриває злість, як це завжди буває, на слабкій і близькій людині. Тут ще немає (цілковитого) кохання до Варки і повного повороту, є тільки з боку Варки намагання притягти його до себе, користаючись вигідними умовами сімейного становища Гната, про які вона знає (в селі всі знають), але про це лише чутки доходять до Софії, збільшуючи її головне горе—гніт свекрухи! В простих сім'ях не можна допускати полюбовницю в такій формі, як ви пропонуєте, це не в'яжеться з етикетом сільських людей. Деяке схиляння є і в Гната на користь Варки (що також видно із слів самої Варки), але показувати цей бік широко не слід тому, що тоді вже буде ясно, що Гнат кохає Варку, пригнічує через це дружину і слабо обстає її перед матір'ю, між тим як причини нещасного становища Софії зовсім не в тому, що Варка існує, а в тому, що взагалі сімейний гніт свекрухи вбиває навіть сильних осіб, не тільки таких, як Софія, і що якби не було цього гніту, не було б місця і для Варки, — Гнат зовсім не розпутник і не похітливець, щоб від тихого щасливого сімейного життя бігти шукати Варьок!! А свекруха, по-моєму, так охарактеризована, що вже нічого нового не скаже в дальших діях, а тому я її далі тушкую. Вона свою справу зробила. Якщо приведе господь мене грати, то я сам зіграю роль старого, і сподіваюсь, що прощання справить враження... Чому ви вважаєте, що Гнат повинен, як інтелігентна людина, шпурнути стілець? Він досить дикий чоловік, страшенно запальний, він бив у місті (це риск, і не кожний хлопець на це здатний) шведів за кавун. В останній сцені 3 д. він би й матері надавав стусанів, якби втекла дружина. Засліплений гнівом—тому, що його цілий день розстроюють, він ламає кочергу і цього ж разу вбив би Софію в запалі гніву, коли б його не стримала мати, і коли вона затримує ламаку, то Гнат реве, як звір, і проклинає всіх (отже, і матір). Не знаю, що тут в цій дії ще треба додати?.. Картина сильного нещастя закінчена, можливість майбутньої катастрофи підготовлена.

Про 4 дію доведеться найбільше говорити. Є люди, які мимо сім'ї вдовольняють свої тваринні потреби, а є люди, які не можуть цього зносити! Є люди, які в становищі Гната, вдовольнившись в той вечір, в який розігралась драма, їжею, питвом... пі-

шли б спати із чистим сумлінням і цілком задоволені з себе, а є такі люди, які, зробивши з-за слабості своєї подібний вчинок, страждають після того, як зробили його, більше, ніж страждали б від перешкод до здійснення вчинку. Люди інтелігентні вважають ганебним і огидливим вкрасти, вбити; але чужоложити вважають за можливе і вибачне, незважаючи на те, що джерело, з якого люди винесли поняття — що́ гріх і що̀ ганьба (10 заповідей), забороняє чужолюбство нарівні з вбивством і крадіжкою!.. Та в простих, щирих, чистих людей — це не так!.. Гнатові важко було і поснути, тим більше, що Варка не задовольняється своєю роллю, а вимагає, щоб він прогнав Софію. Отже, дружина сліпа перед очима і тут же поруч полюбовниця, яка розпалює його, яка сьогодні може належати йому, а коли він не прожене дружини, то завтра піде в місто і знайде там москаля. О, тут може заснути тільки розпутник або старик, а не 25-літній чоловік, повний вогню! В Гната природа, в усякому разі, цнотлива (ще не розбещена). Він вихований в такому дусі, що дивиться на стосунки, які в нього зав'язалися з Варкою, як на підлість... Адже він з Варкою до одруження розійшовся саме тому, що його чистота не могла переварити можливість того, що Варка ділила свої ласки між ним та іншим. Так же само він терпіти не може самого себе через те, що він «змушений ділити свої ласки між Софією і Варкою». Софія породила дитину, вона в пологах посліпла, Гнат став батьком. Його душать скрізь нещастя, він вбачає в цьому кару божу і чималу частину всіх цих нещасть приписує своїй поведінці, він хоче розкаятися, смиритися, він хоче повернутися до Софії весь, але ще не може забути Варку, яка своїм тілом заполонила його душу, він ще повен жаги до неї, одна згадка про неї кидає його в жар і тягне туди до неї, він пересилює себе, але з'являється Варка, демон-спокусник, який чистої світлої любові до нього не знає, а лише органічний потяг, дратує його, що піде в місто, знайде москаля, і, заполонивши знову всю істоту Гната, вимагає прогнати дружину, з якою кілька хвилин тому Гнат бажав жити по закону, силуючи, можливо, навіть свою природу: «У неї дитя є — воно ж моє!» Але виявляється, що й у Варки буде дитина... Ніжна і жагуча ласка Варки нагадує Гнату минулі, недавні насолоди, він знесилюється під тиском жаги, і зрештою Варка уводить його з собою. Після каяття нове падіння для чистої серцем і щирої людини жахливіше за первісний гріх. Під впливом спирту, під впливом насолоди проведених з Варкою хвилин він, можливо, на часинку і забув своє становище, та, коли повернувся додому, перед ним вся жахливість його двоїстого становища виросла сильніше ніж будь-коли... Як знати — можливо, Варка роздразнила його на цей раз і, з розрахунком, навіть не дала йому вдовольнитися її тілом, а повторила лише ультиматум прогнати Софію?! Я цього не знаю сам... Хоч це й байдуже!

У Гната промайнула в голові думка прогнати Софію і поряд

запитання: «Куди вона піде?» Тепер вже тільки запитання: куди піде. Тільки на цьому ще тримається жаль, що нікуди подітися... Внаслідок важкого свого становища, усвідомлення свого безсилля, що гнітять його душу, він хоче повіситися, щоб всі бачили, як йому зле жилось... Згадує Варку, життя воскресає перед ним у найреальніших формах і він вирішує безповоротно прогнати Софію, заспокоюючи себе майже маяченням, що він не винен.

Тут стає ясно, що кинути Варку йому не під силу, він не може цього зробити... Хто винен? (ще світла сторона природи ледь помітною точкою майнула в голові). Але тут він дійшов до краю і зі стогоном падає на призьбу. В хвилину шалу, до якого він дійшов під тягарем питань, які гнітять його нерви і які не тільки Гнат, а й більш розвинена людина в його становищі неспроможна була б розв'язати, у Гната кров взяла гору над жалем, який ще жеврів на початку монолога, — у хвилину шалу, кажу, він самому собі підказує, що не піде в хату, щоб не вбити дружини, виходить, в нього промайнула вже думка і про вбивство, а тут якраз і вона виходить... При звуках її голосу голова Гнатові затуманилася... Залишилась тільки злоба і ненависть, що незмірно зросла в ньому при ласковому русі Софії, яка поклала йому на плече руку і хотіла сказати про батька, але оскаженілий Гнат вже не тямить себе. Він, можливо, пригадав полум'яні обійми Варки, промайнуло блискавкою порівняння сліпої Софії і здорової Варки, а тут ще йому здалося, що вона хоче докоряти йому за Варку (на злодії шапка горить), і він, оскаженілий від люті, схопив її, можливо, тільки з метою відіпхнути від себе, але, може... але коли жертва опинилась в руках — він в безумі задавив її... і закінчує маяченням: «так їй на роду написано»...

За вашим планом в 4 дії доводиться багато показувати Софію і приписати їй вчинки, не властиві характеру. Я показую в 4 дії Софію тільки тоді, коли в неї з'являється нове страждання, коли прийшов Петро кликати її до вмираючого батька; за вашим же планом вона повинна сидіти перед публікою, колисати дитину, ремствувати на долю, викликати жаль і турботи інших, а тут же свекруха знову мусить її штовхати до якоїсь роботи! (Сліпу? — неприродно.) Та й сумно це буде... свекруха, після 3-ї дії дати знову сцену на старий мотив, що Гнат даремно одружився з Софією, нудно. Гната зробити п'яницею... не знаю, чому це краще тих економічних злигоднів, якими я оточив його?.. Погрози матері волостю так само неприродні і неістотні... Сцена, яку Софія підслухала б, нічого не зможе додати до драми... Набагато більше драматизму в тому моменті, коли Гнат іде з Варкою, а нещасна, самотня, сліпа Софія кличе його у вікно... Софія остаточно розбита, вона рада б мати який-небудь спокій, де вже їй лементувати і обставати свої потоптані права? Вона світові божому не рада... Хіба крик Софії «вбий мене!» буде достатнім мотивом для того, щоб Гнат взяв та й убив її? Тут незмірно менше мотивів для вбивства, ніж у мене, бо Гнат, захоплений зненацька з Варкою,

почуваючи себе винним, безперечно розгубився б, а Варка втекла б! Та й усе. Чим же він був би підготовлений до такого афекту, внаслідок якого неминуче мусить статися вбивство?

Щождо сліпоти Софії, то вона сталася від пологів, бувши підготовлена заздалегідь частим плачем. Доктор вважав це природним. Ви кажете, що в мене багато зайвих осіб. Дід Микола, Онисько і парубки з дівчатами. Всі вони є фоном, на якому виділяються головні фігури: то Гнат, то Софія. При тому ж сцени з цими особами такі короткі, жваві, що дію анітрохи не затримують. Колись дорікали Островському за те, що він в «Грозі» ввів багато зайвих дійових осіб, які гальмують дію: Кулігін, Божевільна панія, Кудряш і т. п., але Добролюбов, згодом розбираючи «Темне царство» і «Промінь світла в темному царстві», вважав, що це так і повинно бути, що драма не мала б тієї ціни своєї народності, коли б дія відбувалася тільки між особами, потрібними для розвитку драми, тому що не було б сфери, в якій вони діють. Та й взагалі в народній драмі важко виділити тільки дійових осіб і не допускати до їх зіткнення з життям поза їх інтересами...

Я щиро вдячний вам за ваш докладний відзив про мою драму, він дав мені привід самому глибше вдуматися в мій твір. Тепер, розібравши його, я побачив сам, що він не такий вже поганий, як мені здавалося, коли я вперше прочитав вашого листа.

Звісно, не без помилок, не без слабких місць, але нехай буде так, як є. Подивимось, як вона вийде на сцені. Виправити ніколи не пізно...[1]

8.X. 1884 р. Новочеркаськ.

Теорія драми в історичному развитку.
«Мистецтво», К., 1950.

З ЛИСТІВ ДО СИНА — Н. І. ТОБІЛЕВИЧА

I

...«Хазяїна» мені розрішили. Він піде в першій половині января. Комедія ця дуже серйозна, я боюсь, що буде скучна для публіки, котра від комедії жде тільки сміху. «Хазяїн» же зла сатира на чоловічу любов до стяжанія без жодної іншої мети. Стяжаніє для стяжанія! Побачимо, як то воно піде...

27.XII. 1900 р.

II

... Поборовши апатію, я прийнявся за роботу. Довго мені не вдавалося напасти на стежку, довго я сидів за письменним сто-

[1] Не важко переконатися, що в цьому листі-відповіді М. П. Старицькому на його критичні зауваження про драму «Хто винен?» (перший варіант «Безталанної») І. К. Тобілевич послідовно обстоює й обгрунтовує свої реалістичні принципи. Цих принципів драматург не зрадив і в дальшому опрацюванні драми.

лом, виймаючи перо з чорнильниці і знов його умочаючи. Останки апатії давили дух. Нарешті тільки 25 мая я почав писати нову комедію «Житейське море», протяг «Суєти» на 4 д. Ступінь за ступенем я оживав і сьогодні вчерні скінчив. Як радісно, коли чоловік воскресне духом і хоч що-небудь зробить! Нова комедія містить в собі суєтну кар'єру артиста Івана Барильченка, одного з героїв «Суєти». Чи вдалась вона мені, чи ні — не знаю. Домашні довольні, а що скаже публічність — не знаю. Здається, нічого собі написано, хоча я ще буду працювать з місяць над конечною обробкою, але можу сказати, що поправлю тільки стиль і дещо прибавлю, а в тім вигляді, як є, комедія готова.

18.VI. 1904 р. х. Надія.

(З рукопису.)

З ЛИСТА ДО М. Ф. КОМАРОВА[1]

...«Суєта» наробила мені багато турбот, але я до цього привик: одні кажуть те, другі друге... Всі уваги я ціню і зо всієї сили постараюсь уникнуть тих недостатків, які замічаються, при писанні нової штуки[2], але зараз поправлять не сила, та й даремна була б праця. Краще я напишу щось нове, ніж поправлять уже написане. Та ще якби хоч уваги були незначні, а то такі недостатки 4 акту, які підкреслили хоч, наприклад, ви, нищать в попіл ввесь 4 акт і треба писать цілком новий. Що зразу не вийде добре, то так вже і буде погано.

А що, коли я поправлю, чи пак, перетворю 4 акт, а він вийде гірший? Нема ж ніякої певності у тім, що, викинувши те, на що звертають увагу, як на фарс, — п'єса буде слухатись так само як зараз. Правда, нема такої певності і у вас. Та й що таке фарс? У Гоголя свиня приходить в суд, відшукує прошеніє (грамотна) і уничтожа все діло!.. це фарс; але коли життя людське до того погане, що тільки свиня може розрішить спор Ів. Ів. і Ів. Никиф., то що його було зробить?.. Чим я винен, що люди заражені суєтством до того, що події їх для розумного слухача здаються фарсом? І генерал, і повар, і переодягання — все це тільки суєтність людська, і поставлені вони як життьові риси, що яскраво дають зрозуміти фігуру Михайла і тисячі йому подібних хворих суєтою мирською, яка шкодить чесним простим людським відносинам і оддаляє їх від натури. Може, я, як той казав, всередині маю багато — та надвір тпру! І через це не можу висловить добре своїх думок, так само як не умів краще змалювати того, що думав намалювать в «Суєті». Ну, що ж робить? Против сили не піднімають, що підняв, те і поніс!..

7.XII. 1904 р.

І. Карпенко-Карий. Вибрані твори. Держлітвидав, К., 1936.

[1] М. Ф. Комаров — письменник, етнограф.
[2] Тобто мистецтво твору, п'єси.

З ЛИСТА ДО ДОЧОК

...«Суєту» сьогодні послав в цензуру. П'єса «Суєта» дуже подобається всім і дядькові Миколі в тім числі. Панас [1] недоволен тим, що нема значних, пануючих ролей; але то байдуже, я не пишу ролей, а пишу п'єсу, в котрій дружним ансамблем треба висловить основну ідею самої п'єси. Панасові й «Гандзя» не подобалась, бо нема ролі. Конечно, коли задача драматурга буде в тім, щоб писати ролі для акторів, то він ніколи не напише літературної речі, але задовольнить одного-двох акторів...

1.VIII. 1930 р. м. Харків.

Іван Тобілевич. Твори, т. VI.
Держвидав України, 1931.

---

[1] Микола — М. К. Садовський, Панас — П. К. Саксаганський.

П. Я. Мирний

(1849—1920)

Панас Якович Мирний (Рудченко) народився в сім'ї дрібного чиновника. Після закінчення повітового училища юнак теж працює чиновником. Він багато читає, захоплюється творами Пушкіна, Шевченка, Чернишевського, Добролюбова, Салтикова-Щедріна, Тургенєва, перекладає їх на українську мову.

Багаторічна праця в судових та інших установах, уважне вивчення навколишньої дійсності озброїли Панаса Мирного знанням життя всіх верств тогочасного суспільства. Він приходить до висновку про глибоку несправедливість буржуазно-поміщицького ладу.

Наслідуючи кращі реалістичні традиції російської та української літератури, П. Мирний пише ряд оповідань, повістей і романів. Найзначніші з них: «Лихі люди» («Товариші»), «Голодна воля», «Лихо давнє і сьогочасне», «Повія», роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні», створений у співавторстві з братом письменника — І. Біликом.

У творах Панаса Мирного, сповнених великої любові до поневоленого народу, відображено історичну епоху від скасування кріпацтва до першої світової війни, поставлено важливі соціальні проблеми. Письменник гнівно викриває гнобителів народу — українських поміщиків, сільську та міську буржуазію, чиновників, спростовуючи тим самим націоналістичні твердження про безбуржуазність української нації.

Чимало зробив П. Мирний для розвитку українського театру. Поряд з прозовими творами він написав кілька п'єс: «Перемудрив», «Згуба», «Спокуса», «У черницях», «Не вгашай духу», «Лимерівна».

Особливо широку популярність здобула п'єса П. Мирного «Лимерівна». Змальовуючи в ній трагічну долю чесної селянської дівчини Наталі, письменник яскраво доводить, що причиною її загибелі є темне царство, вовча мораль сільських багатіїв шкандибенків та кнурів. Своєю темою ця п'єса перегукується з «Грозою» О. Островського.

Драматургія П. Мирного, поряд з п'єсами М. Старицького, М. Кропивницького, І. Тобілевича та І. Франка, послужила міцною основою реалістичного репертуару українського театру другої половини XIX століття. «Лимерівна» й «Повія» (інсценірована в останній час) ідуть на сценах багатьох театрів Радянської України.

З ЛИСТА ДО М. К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Днів три тому одержав я переробку п'ятого акту «Лимерівни», а вчора — і вашого сердитого листа у відповідь на мого — можливо, не менш сердитого. В додаток до цього вчора ж одер-

жав ще листа з Москви від племінника, в якому сей юний і, напевне, далеко не останній шанувальник вашого таланту натякає, що ви відмовляєтеся ставити «Лимерівну» з огляду на те, що між нами сталося непорозуміння щодо переробки п'ятого акту.

Щоб вичерпати й припинити назавжди це непорозуміння, будьмо зовсім одверті. Вам, мабуть, не менше ніж мені відомо, наскільки кожна мати ревнива до свого дитяти. Такими ревнивцями виявились і ми: я, як автор, до свого твору, ви, як артистка, до можливо найрельєфнішого зображення на сцені того типу, який задуманий і проведений у моєму творові. Звідси — природний мій страх, щоб переробкою не зіпсували п'єси, і не менш природне ваше бажання, щоб у постановці її ще опукліше обрисувалися зображувані автором риси задуманого ним типу і ще красивіше з сценічної точки погляду показалась глядачам п'єса.

Прочитавши переробку, я, на велику свою радість, повинен признатися, що дарма я мав ревниве почуття, знаючи, в чиїх руках перебуває моє дитя, і що такою переробкою 5-го акту, яку зробили ви, п'єсі надана більша сценічність, а розв'язці — трагічний кінець: самовбивство у несвідомому стані може викликати лише безвихідну тугу глядача, а свідоме і героїчне самовбивство, повне докорів і відчаю,—примусить його здригнутися всім єством.

Дуже шкодую, що сталося між нами непорозуміння, і сподіваюсь, що цим роз'ясненням воно буде назавжди поховане...

9.II. 1892 р. Полтава.

Вінок спогадів про Заньковецьку.
«Мистецтво», К., 1950

Л. М. Толстой

(1828—1910)

Роль Льва Миколайовича Толстого у розвитку російської і світової культури визначена В. І. Леніним в його класичних статтях про письменника: «Л. Толстой зумів поставити в своїх працях стільки великих питань, зумів піднестися до такої художньої сили, що його твори зайняли одне з перших місць у світовій художній літературі».

Ключем до розуміння суперечливої, складної творчості Толстого є для нас ленінські статті «Лев Толстой, як дзеркало російської революції», «Л. М. Толстой» та ін. Розглядаючи її в конкретно-історичних умовах, Ленін зазначає, що «Толстой надзвичайно рельєфно втілив у своїх творах — і як художник, і як мислитель і проповідник — риси історичної своєрідності всієї першої російської революції, її силу і її слабість...»

Загальна оцінка Л. Толстого, дана В. І. Леніним, цілком стосується і таких шедеврів, як «Плоди освіти», «Живий труп», «Влада темряви».

Ці п'єси є однією з вершин драматургії критичного реалізму. З нещадною правдою автор розкриває в них гнилість буржуазного суспільства та його установ, показує духовне спустошення правлячих класів, тяжке життя народних мас.

У своїх статтях по естетиці («Що таке мистецтво», «Про Шекспіра і про драму» та ін.) Толстой з величезною силою бичує розтлінне, занепадницьке антинародне мистецтво капіталістичного Заходу. З висоти досягнень російської класичної літератури — її ідейності, народності, реалізму — він пристрасно засуджує буржуазний декаданс, що грунтується на ідеалістичних реакційних ідеях Ніцше, Шопенгауера.

Вважаючи мистецтво «одним із знарядь прогресу», «великою справою», Л. Толстой висміює відірваність буржуазного мистецтва від народу, відзначає, що трудящим масам воно незрозуміле.

Естетичні погляди Л. М. Толстого суперечливі. Реакційним, наприклад, є його ідеал релігійного мистецтва. Не можемо прийняти ми і засудження Толстим творчості Шекспіра Але толстовська критика декадансу зберігає всю свою актуальність і в наші дні, коли буржуазне мистецтво пішло ще далі по шляху розпаду, коли воно стало прямим підсобником паліїв війни.

ПРО ШЕКСПІРА І ПРО ДРАМУ

... Умови всякої драми ...полягають в тому, щоб дійові особи були, внаслідок властивих їм характерів, вчинків і природного ходу подій, поставлені в такі обставини, в яких, перебуваючи у

суперечності з навколишнім світом, особи ці боролися б з ним і в цій боротьбі виявляли притаманні їм властивості.

Художній, поетичний твір, особливо драма, насамперед повинен викликати в читачі або глядачі ілюзію, що те, що переживають, зазнають дійові особи, переживає, зазнає він сам. А для цього драматургові стільки ж важливо знати, що саме примусити своїх дійових осіб і робити і говорити, як і те, чого не примусити їх і говорити і робити, щоб не порушити ілюзію читача або глядача. Розмови, хоч які б вони були красномовні і глибокодумні, вкладені в уста дійових осіб, якщо тільки вони зайві і невластиві становищу й характерам, руйнують головну умову драматичного твору — ілюзію, внаслідок якої читач або глядач живе почуттями дійових осіб. Можна, не порушуючи ілюзії, не договорити багато чого: читач або глядач сам договорить, а іноді внаслідок цього в ньому ще посилиться ілюзія, але сказати зайве — все одно, що, штовхнувши, розсипати складену з шматочків статую або вийняти лампу з чарівного ліхтаря, — увага читача або глядача відхиляється, читач бачить автора, глядач — актора, ілюзія зникає, і знову відновити ілюзію іноді буває вже неможливо. І тому без почуття міри не може бути художника і особливо драматурга...

Достойності кожного поетичного твору визначаються трьома властивостями:

1) Змістом твору: чим значливіший зміст, тобто важливіший для життя людського, тим твір вищий.

2) Зовнішньою красою, яка досягається технікою, відповідно родові мистецтва. Так, у драматичному мистецтві технікою буде: правдива, відповідна характерам осіб мова, природна і разом з тим зворушлива зав'язка, правильне ведення сцен, прояву й розвитку почуттів і почуття міри в усьому зображуваному.

3) Щирістю, тобто тим, щоб автор сам живо відчував зображуване ним. Без цієї умови не може бути ніякого твору мистецтва, бо суть мистецтва полягає в тому, щоб заразити того, хто сприймає твір мистецтва, почуттям автора. Коли ж автор не відчув того, що зображує, сприймаючий не заражується почуттям автора, не зазнає ніякого почуття і твір уже не може бути залічений до предметів мистецтва.

Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 35. ГИХЛ, М., 1950.

А. П. Чехов

(1860—1904)

Творчість Антона Павловича Чехова відіграла величезну роль у розвитку вітчизняної та світової культури і, зокрема, театру.

Від гімназичних років і до кінця життя письменник глибоко цікавився театром. Однією з тем його ранньої творчості була тема театру. Цілий цикл оповідань з театрального життя («Драматург», «Барон», «Комік», «Після бенефісу», «Помста», «Перший любовник», «Чоботи», «Хористка», «Акторська загибель» та багато інших) розкриває перед нами непринадну картину жалюгідного становища тогочасного російського провінціального театру, рутини і пошлості, що панували на його сцені, жебрацького життя акторів. Висміюючи глитаїв-антрепренерів, акторів-ремісників, драматургів-халтурників, Чехов приходить до висновку, що «сучасний театр — це світ безладдя, тупості і пустозвонства», мріє про перетворення театрального мистецтва.

У своїх театральних рецензіях А. Чехов виступав проти рутини, безкультур'я, проти обернення театру на засіб спекуляції і наживи, закликав митців театру до боротьби за серйозний репертуар, до наполегливої праці, до високої майстерності і культури.

Вже замолоду Чехов почав писати для театру. Широко відомі його одноактні п'єси «Ювілей», «Ведмідь», «Освідчення». У 1887 р. він пише драму «Іванов», яка змальовувала типову картину розгубленості і безпомічності російської інтелігенції в роки наступу реакції. П'єса з успіхом була поставлена в багатьох театрах. Проте надзвичайно вимогливий до себе драматург був незадоволений нею, — свого новаторського задуму він не зміг втілити у відповідну драматургічну форму.

«Нехай на сцені все буде так само складно і так разом з тим просто, як у житті», — так висловлював Чехов свої вимоги до драматургії. Ці настанови він втілював у своїх п'єсах: «Лісовик» (1889 р.), «Чайка» (1895 р.), «Дядя Ваня» (1896 р.), «Три сестри» (1900 р.), «Вишневий сад» (1903 р.). Знімаючи найактуальніші питання свого часу — про громадські обов'язки інтелігенції, про ставлення художника до народу, — разкриваючи трагічні суперечності капіталістичної дійсності, яка пригнічувала й давила все талановите, чисте, красиве, драматург закликав інтелігенцію до активних дій, до праці в ім'я народу, утверджував думку про необхідність докорінної перебудови життя трудящого люду.

Глибоко новаторська суть драматичних творів Чехова довгий час лишалася незрозумілою його сучасникам. Вистава «Лісовика» успіху не мала. Постановка «Чайки» в Александрінському театрі (1896 р.) закінчилася провалом. Лише Московський Художній театр, його керівники побачили і зрозуміли новаторство Чехова. Вистава «Чайки» у 1898 р. принесла величезний успіх МХТ, і з того часу силует чайки став емблемою театру.

На сцені МХТ були поставлені всі кращі п'єси великого драматурга: «Дядя Ваня» (1899 р.), «Три сестри» (1901 р.), «Вишневий сад» (1904 р.). Драматургія Чехова спрямувала театр, за висловом К. С. Станіславського, «до внутрішнього реалізму», допомогла стати на шлях створення нового методу сценічного мистецтва, який цілком відповідав новим засобам сценічної виразності чеховських п'єс — психологічній глибині, заміні зовнішніх ефектів змістовною внутрішньою дією, життєвою достовірністю всіх подій.

Підготовлена А. Чеховим, розвинена й зміцнена М. Горьким, драматургія великих соціальних проблем була й залишається дорогоцінним надбанням вітчизняної і світової літератури та театру.

«Без Чехова — не можна, як не можна без Пушкіна, Гоголя, Грибоєдова, Щепкіна. Це — основні стовпи, на які всією вагою спирається будівля нашого храму мистецтва», — писав К. С. Станіславський.

З ЛИСТА ДО М. ГОРЬКОГО

22 жовтня 1901, Москва

...Отож, я прочитав тільки три акти [1], але цього, гадаю, досить, щоб судити про п'єсу. Вона, як я і сподівався, дуже гарна, написана по-горьковськи, оригінальна, дуже цікава, і коли почати з того, що говорити про хиби, то поки що я помітив тільки одну, хибу непоправну, як руде волосся в рудого, — це консерватизм форми. Нових, оригінальних людей ви примушуєте співати нових пісень по нотах, що мають держаний вигляд; у вас чотири акти, дій[ові] особи читають мораль, почувається побоювання довгих місць і т. ін. і т. ін. Але все це не важно і все ще, так би мовити, потопає в хороших якостях п'єси. Перчихін — як живий! Дочка його чарівна, Татьяна і Петро — теж, мати їхня чудова старуха. Центральна постать п'єси — Нил сильно зроблений, надзвичайно цікавий! Одним словом, п'єса захопить з першого ж акту. Тільки, боронь вас боже, не дозволяйте грати Перчихіна нікому, крім Артема, а Нила хай грає неодмінно Алексєєв-Станіславський. Ці дві постаті зроблять саме те, що треба. Тільки роль Нила, чудову роль, треба зробити вдвоє-втроє довшою, нею треба закінчити п'єсу, зробити її головною. Тільки не протиставляйте його Петрові і Татьяні, хай він сам по собі, а вони самі по собі, всі чудові, прегарні люди, незалежно один від одного. Коли Нил намагається здаватись вищим за Петра й Татьяну і говорить про себе, що він молодець, то втрачається елемент, такий властивий нашій робочій порядній людині, елемент скромності. Він хвастає, він сперечається, але й без того видно, що це за людина. Хай він і веселий, хай пустує усі чотири акти, хай багато їсть після роботи — цього вже досить, щоб він захопив публіку. Петро, повторюю, гарний. Ви, мабуть, і не здогадуєтесь, який він гарний. Татьяна теж довершений персонаж, тільки треба, по-перше, щоб вона була й справді вчителькою, вчила б дітей, приходила б із школи, возилась з підручниками і зошитами і, по-друге, треба було б, щоб

[1] П'єси «Міщани».

у 1 або 2 акті говорили б уже, що вона замірялась отруїтися; тоді, при наявності такого натяку, отруєння в 3 акті не здасться несподіванкою і буде доречним. Тетерев говорить надто багато, таких людей треба показувати шматочками, між іншим, бо, як не кажи, все ж таки ці люди епізодичні скрізь — і в житті, і на сцені. Олену примусьте обідати в 1 акті разом з усіма, нехай сидить і жартує, — а то її дуже мало, і вона не ясна. Її розмова з Петром різкувата; на сцені вона вийде надто випукло. Зробіть її жінкою палкою, якщо й не кохаючою, то такою, що легко закохується.

До постановки залишилось ще багато часу, і ви встигнете прокоректувати вашу п'єсу ще разів з десять. Яка шкода, що я від'їжджаю! Я б сидів на репетиціях вашої п'єси і писав би вам все, що треба.

А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 12.
Издательство «Правда», М., 1950.

ГАМЛЕТ НА ПУШКІНСЬКІЙ СЦЕНІ

...Чи варто в театрі Пушкіна грати Гамлета чи не варто — не раз чулося запитання. Це запитання пусте. Шекспіра належить грати всюди, хоча б заради відсвіження, якщо не для повчання або інших якихось більш чи менш високих цілей...

...Іванов-Козельський не сильний для Гамлета... Багато почуття, багато задушевності, що стискає серце, але мало найголовнішого. Це найголовніше далеко відлежить від п. Іванова-Козельського. Мало почувати і вміти правильно передавати своє почуття, мало бути художником, треба ще бути всебічно обізнаним. Освіченість необхідна для того, хто береться зображати Гамлета...

А. П. Чехов. Сочинения, т. I,
ГИХЛ, М., 1944.

ЗНОВУ ПРО САРУ БЕРНАР

... Ми далекі від схиляння перед Сарою Бернар як талантом. У ній немає того, за що наша шановна публіка любить Федотову: у ній немає вогника, який один може хвилювати нас до гірючих сліз, до непритомності. Кожне зітхання Сари Бернар, її сльози, її передсмертні конвульсії, уся її гра — є не що інше, як бездоганно й розумно завчений урок. Урок, читачу, і більш нічого! Будучи дамою дуже розумною, яка знає, що ефектно і що неефектно, дамою з грандіозним смаком, серцевідкою і всім, чим хочете, вона дуже вірно передає всі ті фокуси, які інколи, волею долі, відбуваються в душі людській. Кожен крок її — глибоко обдуманий, сто разів підкреслений фокус... Із своїх героїнь вона робить таких же незвичайних жінок, як і вона сама... Граючи, вона го-

ниться не за природністю, а за незвичайністю. Мета її — вразити, здивувати, засліпити... Ви дивитесь на Adriénne Lecouvreur і ви бачите в ній не Adriénne Lecouvreur, а дуже розумну, дуже ефектну Сару Бернар... У всій грі її просвічує не талант, а гігантська, могутня праця...

...Ми не від того, щоб порадити нашим першо- і другорядним панам артистам повчитись у гості працювати...

Коли б вони попрацювали так, як працює Сара Бернар, коли б вони знали стільки, скільки вона знає, вони б далеко пішли!..

Ми дивились на Сару Бернар і невимовно захоплювались її працелюбністю. Були місця в її грі, які хвилювали нас майже до сліз. Сльози не потекли лише тому, що вся чарівність стушовувалась штучністю. Якби не ця канальська штучність, не це навмисне фокусництво, підкреслювання, ми, слово честі, заплакали б, і театр здригнувся б від оплесків...

А. П. Чехов. Сочинения, т. I,
ГИХЛ, М., 1944.

О. П. Ленський

(1847—1908)

Олександр Павлович Ленський розпочав свій творчий шлях у 1865 р. дебютом на провінціальній сцені. Після цього майже десять років він мандрує по російській провінції, багато працює над собою, уважно придивляється до гри знаменитих артистів-гастролерів В. Самойлова, С. Шумського, П. Стрепетової, з якими йому доводилося грати. Поступово Ленський стає відомим артистом і його запрошують у Московський Малий театр, де він за короткий час виходить у число провідних майстрів.

Тонко розроблену техніку сценічної майстерності, прекрасні зовнішні дані актор завжди підпорядковував завданню втілення глибокого, завершеного в усіх деталях задуму. Образи, створені Ленським, відзначалися точними соціальними характеристиками, новаторським, своєрідним трактуванням. Посвоєму грав актор навіть такі ролі, як Чацький, Фамусов, Городничий, новими здавалися в його виконанні й образи в п'єсах О. Островського — Глумов, Линяєв, прийоми сценічного втілення яких, здавалося б, були вже вироблені і випробувані. Вдумливого й серйозного виконавця знайшли в особі Ленського шекспірівські образи — Отелло, Гамлет, Бенедікт та ін.

Роки роботи О. Ленського в Малому театрі були роками, коли на сцені дедалі більше поширювалися безідейні, ремісницькі п'єси буржуазних драматургів, коли через бюрократичне керівництво «контори імператорських театрів» великі традиції Щепкіна й Мочалова часто поступалися місцем рутині і косності. Разом з кращими акторами театру — Єрмоловою, Федотовою, Южиним—Ленський виступає проти безідейного репертуару, відстоює й розвиває кращі традиції російського театру.

Розуміючи, що майбутнє театру — акторська молодь, Ленський близько двадцяти років захоплено працює педагогом Московського театрального училища. 1898 р. під його керівництвом організується перша студія при Малому театрі — так званий Новий театр.

Одночасно з цим О. Ленський стає режисером Малого театру, ставить «Без вини винуваті», цикл шекспірівських вистав — «Ромео і Джульетту», «Коріолана», «Бурю». Вперше на сцені імператорського театру здійснюється за єдиним планом серйозна постановочна робота, досягається злиття всіх виконавців у єдиний ансамбль, детально розробляються масові сцени, художнє оформлення, костюми.

Борючись за здійснення ряду реформ у театральній справі, Ленський виступає з теоретичними статтями: «Замітки про міміку та грим», «Замітки актора», «З приводу декоративного живопису» та ін.

У своїх працях він нагадує акторам про необхідність постійно спостерігати життя, відбирати головне, типове для створення художнього образу. Він

учить, що лише ідея може надихати мистецтво, зробити його життєво правдивим, потрібним народові. Поєднуючи, за висловом М. Єрмолової, «прагнення нових шляхів, новаторство з благородством і життєвою правдою», Ленський висловлює передові, прогресивні погляди на мистецтво режисури, художнє оформлення вистави, на всі компоненти театру.

Узагальнюючи величезний досвід видатного актора і режисера, статті О. Ленського до нашого часу не втратили свого значення.

Палкий пропагандист передових ідей у мистецтві, Ленський бере активну участь в організації і роботі І Всеросійського з'їзду сценічних діячів.

У 1907 р. О. П. Ленський стає головним режисером Малого театру і знову підносить питання про необхідність серйозних реформ в організації театральної справи. Але вся його невтомна праця, новаторські шукання, наполеглива боротьба за очищення репертуару від безідейних та малохудожніх п'єс наштовхуються на косність і байдужість бюрократичного чиновницького керівництва, на рутину в колективі самого театру. Видатний актор змушений був піти у відставку.

Помер О. П. Ленський на Україні, у селі під Каневом. 1952 р. прах його було урочисто перенесено до Канева.

ЗАМІТКИ АКТОРА

...Що сценічне мистецтво наслідувальне — це безсумнівно, але ця якість не є ознакою самого тільки сценічного мистецтва, бо всі мистецтва своєю основою мають акт наслідування, тобто відтворення життя, що зовсім не виключає творчості. Ні, словами «наслідувальне мистецтво» хочуть сказати, що актор не є *самостійний* творець-художник, що він живе чужим, що він, подібно до співака або музиканта оркестру, користується всім готовим; що без поетичної творчості драматурга сценічне мистецтво існувати не може, тимчасом як драматична форма може жити своїм самостійним життям, без участі актора. Тому мені треба буде розібратися в трьох таких питаннях: 1) чи може драматична форма жити своїм самостійним життям, 2) в чому полягає творчість драматурга й актора і 3) в чому схожість актора з співаком або музикантом-виконавцем.

Один драматург, що хотів довести мені свою незалежність від сценічного мистецтва і підпорядкованість останнього йому, драматургові, — зробив мені таке заперечення: «Якщо, — говорив він, — я напишу монолог холодно, він і лишиться холодним, незважаючи на пристрасну його передачу актором». Хоч це не так, але припустимо, що таке заперечення справедливе. Припустивши це, природно припустити і друге, тобто що й гаряче написаний монолог нічого не втрачає при млявому його виконанні. З усього цього легко зробити висновок, що погане виконання взагалі не має значення для драматичних творів. Але чому ж тоді драматурги кожний свій неуспіх приписують поганому виконанню і чому з кожною, порівняно незначною роллю йдуть до хорошого, а не до поганого актора? А через те, що кожний твердо переконаний в тому, що *талановитий* твір драматурга може бути таким на сцені тільки при *талановитому* втіленні його актором, втіленні,

здатному приховати навіть дуже великі промахи драматурга. Для прикладу візьмемо важку мову твору. Така мова завжди здасться доброю й легкою розмовною мовою в устах обдарованого актора, тимчасом як і добра мова може здатися важкою при виконанні поганому. Розрахунок драматурга виправдатися перед публікою, надрукувавши свій твір, — розрахунок надто необгрунтований: публіка читати не буде, бо п'єси якщо і читаються, то такою незначною меншістю, про яку і говорити не варт, а драматургові потрібна юрба, маса, а не одиниці. Якщо ж ці одиниці в особі найсумлінніших критиків і скажуть, що тут вина актора, а не драматурга, публіка прочитає, але дивитися його талановиту п'єсу все-таки не піде, а буде слухати і дивитися хоч і посередній, але блискуче виконуваний твір. Отже, залежність актора від автора урівноважується залежністю автора від актора.

Мені заперечували: чому ж «Лихо з розуму», ще задовго до своєї появи на сцені розійшлось у великій кількості списків, читалось і навіть вивчувалося напам'ять? Я вважаю, що цією популярністю безсмертна комедія завдячує не стільки своїм величезним літературним і сценічним достойностям, які навряд чи були навіть оцінені більшістю сучасників, скільки портретності виведених у ній осіб, оригінали яких усім були добре відомі. Справжні достойності комедії могли бути оцінені лише двоматрьома Чацькими і невеликим гуртком молоді, що побачила в цьому талановито й сміливо вираженому протесті зброю проти всього, з чим вони провадили глуху боротьбу, а Фамусови й інші оцінили в ній тільки злий віршик про ближнього. В усякому разі, така популярність комедії поза сценічними підмостками є винятком із загального правила, що підтверджує його. Можна з певністю сказати, що коли б «Ревізор», з незалежних від автора причин, не з'явився на сцені, він ніколи не був би такий популярний, як «Лихо з розуму».

А проте, є люди, які твердять, що драматичні твори справляють на них сильніше враження при кабінетному читанні, ніж при виконанні на сцені. Такого погляду додержуються деякі вельми серйозні люди, люди дуже начитані взагалі, але які мало відвідують театр саме через цей погляд, і не зважати на цей погляд людей переконаних важко.

Є твори драматичної літератури, і їх немало, які ніби втрачають на сцені свою чарівну колоритність, властиву їм при читанні. Така колоритність є найвірнішим доказом того, що ці твори, маючи величезні літературні достойності, не мають істотно важливої якості драми — драматичної дії, і зміст їх помилково вилито автором у драматичну замість розповідної форми. Але не тільки ці твори мають на увазі люди, що додержуються згаданого вище погляду, вони застосовують його до творів драматичної форми взагалі. На мою думку, такий погляд у людини, якщо він щирий, є безперечною ознакою її дуже розвиненої творчої уяви, здатної жити в людині, незалежно від того, має вона чи

не має виражальні засоби актора. Тепер, якщо ми уявимо собі двох людей однакового розвитку й освіти, але одну з дуже розвиненою *творчою* уявою, а другу з уявою нормальною, якщо ми уявимо їх обох присутніми при блискучому виконанні якоїсь п'єси, раніше прочитаної ними, ми побачимо, що одна вийде з театру задоволеною, а друга незадоволеною. Незадоволеною, без сумніву, вийде та з них, яка, читаючи п'єсу, мала змогу з допомогою своєї *творчої* уяви створити в душі цілком виразний і свій певний образ. Тому задум актора, замість того щоб без зусиль зайняти своє місце в уяві глядача, наштовхується в ньому на створений і зовсім несхожий з його втіленням задум. Глядач, незважаючи на бездоганне виконання ролі актором, не може з ним погодитися, бо вважає правим щодо задуму поета тільки себе, тільки образ, створений його уявою. Цим же, без сумніву, можна пояснити і нелюбов акторів дивитися п'єси. Але ця можливість надавати образові поета того чи іншого втілення повинна, мені здається, служити дуже сильним аргументом на захист самостійності творчості в сценічному мистецтві.

Коли поет бачить двох акторів, що втілюють його задум, і говорить: «Вони обидва роблять різне, але роблять прекрасно і саме те, що треба, я згоден з ними обома!»—хіба це не самостійна творчість? Покійний С. В. Шумський був у числі слухачів, коли Гоголь читав свого «Ревізора». Він розповідав потім, що це читання було таке незвичайно образне й яскраве, що постать городничого поставала живою перед слухачем. І що ж? Щепкін, грою якого в цій ролі захоплювався сам вимогливий Гоголь, цей Щепкін давав образ, зовсім несхожий з тим, що його малював Гоголь своїм виразним читанням. Хіба це не самостійна творчість? І для людей з уявою незвичайною, для людей, здатних легко створювати в душі поетичний образ живим, одягненим в плоть і кров, чути як наяву інтонації його мови, кожне биття його пульсу, — одне слово, для людей, що мають, коли можна так висловитися, *хворобливо-чутку* уяву високообдарованого актора, — для таких, мабуть, театр непотрібний, для них, як і для акторів, драматична література може жити самостійним життям. Але їх така незначна жменька, що на неї зважати не варт.

Драматична література закликається до життя і живе не чим іншим, як життям сценічного мистецтва і, в свою чергу, дає життя йому. Коли б зник театр—який поет взявся б за драматичну форму, за цю найважчу й найпривабливішу з усіх форм поетичної творчості, яка до того ж і виникла одночасно з ним, з актором, в одну годину, хвилину й секунду у вигляді імпровізованого діалога, вся привабливість і сила якої полягає в тому, що два художники, з'єднавши в одне неподільне ціле свої творчі таланти, дістають здатність керувати чуттями тисячної юрби.

А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки. Academia, 1935.

МАЙБУТНЄ МАЛОГО ТЕАТРУ

ДОПОВІДНА ЗАПИСКА В. А. ТЕЛЯКОВСЬКОМУ [1]

Майбутнє нашого театру, на мою думку, далеко не таке безвідрадне, як це може здатися на перший погляд. Кожний театр, у певні періоди свого життя, зазнає спаду сил, що становлять його прикрасу, і близькі до театру люди і публіка завжди в таких випадках ставлять собі питання: що буде далі? хто заступить того чи іншого художника сцени після його смерті або після виходу у відставку? І ці питання цілком зрозумілі, бо глядачеві, що звик до певного ансамблю, дуже важко уявити собі в певних ролях кого-небудь, крім тих, кого він звик бачити багато років. Усе, що оточує ці більш або менш великі сили, — мало йому знайоме і здається надто дрібним і малоталановитим у порівнянні з тим, до чого він звик. Але такий погляд надто поверховий. Не в цьому справжнє лихо театру і не звідси загрожує йому біда.

Я, коли ще був дитиною, пам'ятаю той час, коли чути було гучні нарікання на безвідрадне становище Малого театру з приводу смерті М. С. Щепкіна і коли при іменах Шумського й Самаріна робилося ще досить презирливі гримаси; пам'ятаю потім газетну замітку з приводу гри Самаріна в ролі Фамусова, де говорилося, що Самарін «складав екзамен на Щепкіна і дістав двійку»; пам'ятаю, нарешті, номер гумористичного журналу кінця сімдесятих років, де була намальована колосальна фігура Самаріна, і біля його ніг юрмилась купка крихітних фігурок, що ростом не досягали його колін, яка мала зображати нас, його товаришів по службі. А внизу красувався напис, який дуже погано атестував наші таланти в порівнянні з талантом Самаріна. І повірте: настане час, коли біля ніг когось з нашої молоді намалюють таку ж купку пігмеїв і з написом того ж змісту. Скажу більше: воскресіть нас років через 30, і якщо ми станемо перед глядачем з нашими застарілими прийомами гри і репертуаром — ніхто не порадується нашому воскресінню. І навіть ті, хто пам'ятатиме нас, хто, будучи юним, захоплювався нашою грою і кому сучасні йому актори здавалися пігмеями в порівнянні з нами, померлими, повірте, що й ті, хто непомітно для самого себе пішов уперед в своїх вимогах до сцени, і ті, побачивши нас, глибоко розчаруються в своїх юнацьких захопленнях і симпатіях. І тоді сучасна їм сцена здасться далеко привабливішою й кращою від колишньої. Так само як кімнати, бачені нами в дитинстві і які здавалися величезними, здадуться маленькими і мізерними в зрілому віці. І коли знайдуться люди, які на ваше питання: що чекає в майбутньому Малий театр? — з безнадійним поглядом, безпорадно розведуть руками— не вірте їм. Це або люди недосвідчені, або ж люди з величезною

---

[1] В. А. Теляковський з 1898 р. — керуючий Московською конторою імператорських театрів. «Записка», датована 5 січня 1899 р., написана О. П. Ленським у зв'язку з призначенням Теляковського на цю посаду.

зарозумілістю, що застигли в свідомості власної величі і непогрішимості. Дасть бог — ми не всі зразу постаріємо, не всі зразу покинемо сцену. Треба давати вільно розвиватися талантам молоді, і непомітно на зміну нам з'являться наші заступники. І те, що було яскравим у нашому ансамблі, може бути невиразним у них, але навзамін того, що було слабким у нас, у них буде сильним.

Ви сумніваєтеся, чи потрібні спектаклі молодих артистів. Та як же не потрібні, коли тільки завдяки їм ви знайшли для Малого театру Хлестакова в особі Васильєва? Хто ж раніше догадувався, що в ньому сидить прекрасний Хлестаков, дивлячись, як він протягом 14 років перекидався в найпошліших водевілях? [1] Адже йому було категорично сказано, що він, за його здібностями, нічого крім водевільних і аксесуарних ролей грати не може й не буде. Помилка, правда, завжди можлива, але скільки через такі помилки загинуло талановитих людей? — скільки їх вкрай спилося, через те тільки, що їм не можна було своєчасно проявити свого хисту! — скільки, нарешті, таких, які, примирившись із своєю безпросвітною будучиною, придушивши в собі всякі пориви і прагнення, тупо, байдуже тягли свою лямку і вмирали невизнаними і неоціненими! Так загинули Дмитревський і Петров [2]. Сам Шумський довгий час нудився від безділля і набув слави бездарності, поки, нарешті, втративши терпіння від марного чекання, поїхав до Одеси, пробув там два роки, повернувся, дебютував і... став, легко сказати, став — Шумським! А скільки років томилася наша Єрмолова і живилася тим, чим гидувала Федотова [3]. Як на яскравий, живий приклад занапащеного хисту я вкажу ще на нашого старика Рябова [4], що так і застиг на маленьких ролях, тимчасом як своїм талантом вартий займати таке ж видатне місце, як і кожен з наших прем'єрів. Я вказував Черневському на нього як на найбільш підхожого виконавця ролі секунд-майора в «Розгромі». На це Черневський мені відповів, що Рябов не звик до таких ролей, що, діставши таку, він може захворіти від страху. Мабуть, що він має рацію. Пізно підносити людину, пізно вселяти в неї впевненість у її здібностях після того, як протягом сорока з лишком років її били довбнею по голові, примовляючи: куди лізеш з суконним-то рилом!.. В чому міг проявитися його хист в той час, коли на сцені цвів повною силою такий квітник, як Садовський, Шумський, Самарін, Живокіні та ін.? Чи міг він, від природи такий боязкий, наполегливо домагатися становища, коли один суворий погляд начальника того часу породжував в акторі

---

[1] М. О. Васильєв — актор Малого театру з 1885 до 1905 р. Він яскраво показав себе в ролі Хлестакова в постановці О. П. Ленського в Новому театрі. Доти грав тільки другорядні ролі.

[2] В. О. Дмитревський (Деметр) — актор Малого театру. Працював у цьому театрі двадцять два роки (з 1848 р.). Є. О. Петров (Дебуар) працював у Малому театрі актором з 1863 по 1891 р.

[3] Г. М. Федотова (1846—1925) — визначна актриса Малого театру.

[4] П. Я. Рябов—актор Малого театру з 1853 по 1892 р. та з 1895 до 1900 р.

мало чи не припадок падучої хвороби? А коли б у той жорстокий час існувало щось подібне до Нового театру — Рябов не був би теперішнім прибитим, приниженим Рябовим і багато ролей, по справедливості, належало б йому. Мені можуть вказати на талановитих людей, що вибилися завдяки випадковості. Але навіщо мені полишати на випадковості те, що може й повинно робитися систематично? От чому, коли навіть усі почнуть твердити, що ці спектаклі некорисні, — я один стоятиму на своєму: вони потрібні, потрібні, потрібні! І який я щасливий, що маю право говорити це, не боячись бути запідозреним у корисливих цілях.

Кажуть, що театр не дає сприятливих результатів у художньому розумінні. Це несправедливо. Що він приносить копійки — справедливо, але інакше й бути не може, бо у цього театру поки що нема, та й не може бути, обширної публіки. Її треба створити. А щоб створити її — потрібні час і сприятливі умови. Адже не можна заперечувати того, що театру, власне, нема, а є будинок з ярликом: «Імператорський Новий театр». І от оскільки він театр — остільки у нього й публіка. Але й ця незначна жменька людей, що віддали йому своє дозвілля й копійки, якнайвиразніше висловила, що їй потрібно і що вона хоче бачити в цьому театрі. Вона вияснила, що воліє бачити в цьому театрі справді літературні твори, хоча б тільки в сумлінному виконанні молодих артистів, ніж ковтати псевдолітературну мерзоту у виконанні артистів акредитованих. І нехай тільки цей театр не дискредитується постановками «Ребят» і «Чортових перечниць» і замість чотирьохсот карбованців на круг він на другий рік дасть 500 крб., а на третій — 600 крб. і більше. Нехай забудуть про полтиники, і карбованці самі полізуть в руки.

Успіх Нового театру, в розумінні його художньої продуктивності для сцени Малого театру і в розумінні прибутку, який він дає, зумовлюється, головним чином, злагодженістю виконання п'єс, що йдуть на ньому. Ніщо так не підносить театру в очах публіки, як саме ця злагодженість. Думка, що наша експансивна публіка не відчує й не оцінить його, — думка хибна. Якщо ми, дбаючи про бездоганний репертуар і про злагоджене його виконання, тим самим готуємо і майбутніх, суворих до самих себе і дисциплінованих діячів Малого театру — не слід випускати з уваги, що ми одночасно з ними виховуємо і майбутню публіку його. Як перші, так і другі тимчасом ще являють собою м'який віск, і цілком від нас залежить виліпити з нього гарну модель чи незграбну «бабу» новоросійських степів. Якщо наше ставлення до Нового театру виразиться словами: «Зійде й так!» — це неминуче відіб'ється згубно і на справі. Спочатку скажете це ви, за вами повторить те ж саме начальник монтувального відділу, за ним — костюмер, декоратор, машиніст і бутафор, а під кінець скажуть те ж саме і артисти. Публіка відвернеться від театру, а артисти, обравши своїм девізом «Зійде й так», залишаться вірними цьому девізові на все життя і передадуть його майбутнім

поколінням акторів. Це багато небезпечніше для доброго імені театру, ніж зміна двох-трьох спектаклів за сезон

Щоб досягти правильного ходу справи, на мою думку, треба відділити певну групу найбільш обдарованих молодих людей обох статей, які утворили б з себе, так би мовити, ядро трупи і належали б виключно Новому театрові, крім тих, звичайно, рідких випадків, коли в участі когось з них на Малому театрі буде настійна потреба. Інші ж другорядні персонажі трупи будуть служити на загальне користування для обох театрів за обопільною згодою режисерів. На вироблення цієї найбільш талановитої групи артистів і треба звернути всю увагу режисера. *І коли який-небудь з талановитих артистів помітно розвинувся, виробив техніку,* і якщо в репертуарі Малого театру знайшлися для нього видні ролі, які можуть дати йому становище в ньому, — він переводиться туди, а на Новому його заступає інший. І тут стає на чергу нове і дуже важливе питання — питання про дублерів.

Дублери безсумнівно потрібні. Але система дублерства не всюди і завжди можлива й придатна. Там, де вона можлива, а можлива вона тільки в тих випадках, коли є в наявності по кілька артистів з талантами однакового характеру і, приблизно, одного й того ж розміру (надто велика різниця виключає можливість дублерства в головних ролях), там ця система повинна бути поставлена зовсім інакше, ніж дублерство в ролях другорядних. Випускати в головних ролях артистів непідготовленими не можна, тому що спектакль не концерт з окремими номерами, де той, хто бере участь, відповідає тільки за свій номер. Непідготовлений артист мало того, що сам погано грає, але, що ще важливіше, він заважає грати і іншим. *Він не дає ні належних інтонацій, таких потрібних для тих, що грають з ним, інтонацій, на яких іноді грунтується весь задум актора при створенні художнього образу.* Він плутає mise en scene, тимчасом як для артиста в розумінні правдивого ефекту, і навіть в розумінні простої звички, засвоєної ним на репетиціях і попередніх спектаклях, точне виконання раз установленої mise en scene — запорука хорошого виконання всієї ролі. Відсутність необхідного піднесення в однієї з головних осіб п'єси неминуче відіб'ється і на всіх інших виконавцях. Далі: питання про призначення тому чи іншому артистові готувати роль на випадок хвороби того, хто її виконує, — питання, що найлегше розв'язується в теорії, але незастосовне на практиці. Не можна вивчати роль і бути готовим виконувати її, маючи на увазі зіграти її, може, в листопаді 1899 р., а може, в лютому 1900 р., а може, і ніколи, якщо тільки на його щастя бог не пошле виконавцеві ролі якоїсь тяжкої хвороби. Це сізіфова робота. І нехай усі інженери, лікарі, чиновники всіх існуючих відомств, живописці, всі світочі різних наук запевнятимуть, що це можливо, але я, як актор, буду твердити: ні, цього не можна, це неможливо! І коли Малий театр являє ще собою якусь одиницю, то це тільки тому, що ми, його артисти, додержуємо саме такого, а не

іншого погляду на справу. Якби ми дивились інакше — він давно б стояв на одному рівні з будь-яким провінціальним театром, де незнання ролей і неповага до справи — явище звичайне.

При більш правильній постановці справи, тобто при поділі трупи, система дублерства здійснима в такій формі. Візьмемо для прикладу ту ж саму Василису Мелентьєву. Роль Василиси віддається двом артисткам, що підходять для цієї ролі. Цілком так само роблять і з ролями Цариці, Грозного й Количева. Число репетицій неминуче повинно збільшитися вдвоє. І якщо для режисера не цілком ясні переваги одних з артистів у даних ролях перед іншими, то раніше кількох, цілком серйозних репетицій, на яких більша або менша придатність тих чи інших артистів до виконуваних ролей не буде достатньо з'ясована для нього, — раніше й не слід вирішувати: які саме будуть головними виконавцями, які дублерами. Потім, після двох спектаклів за участю головних виконавців, два спектаклі за участю дублерів, щоб останні мали змогу освоїтися з ролями. Тоді дирекція забезпечена недискредитуючим ансамблем на випадок хвороби когось з головних персонажів п'єси.

Одного разу ви докорили мені за те, що я забрав для спектаклів молоді всі кращі твори нашого кращого драматурга. Але хто ж винен у тому, що керівникам Малого театру до цього часу були далеко більше до душі булижники, ніж самоцвіти? Хіба мало ми, артисти, мало просили, благали звільнити нас від цієї наруги з нещасного театру і з нас? Але наші просьби і благання, очевидно, тільки погіршували стан справи: чим більше ми просили, тим більше ставилося безглуздих п'єс, схвалюваних нашими глибокодумними комітетами, і тим частіше вони повторювалися. Якби не наші бенефіси — в репертуарі Малого театру не було б жодної хорошої п'єси. Якщо мені з моїм дорогим дітищем, з недільними ранками Малого театру, дано було цілковиту волю вибирати перлини з купи гною, то цим ми завдячували лише тій глибокій зневазі, якою обдавали нас усі, починаючи з фірми «Невєжин і К°» [1] і кінчаючи останнім пожежником на сцені.

Так, багато скорботних років пережив наш театр, багато років задихався він у безглуздих пошлостях репертуару, що наводняв його. Але не сам тільки цей репертуар підточував його добру славу. Була і є у нього ще недуга, не менш гірка, ніж перша. Ця недуга — *відсутність ансамблю!* Ансамбль на нашій сцені — явище випадкове. А щоб він став явищем звичайним, на жаль, недосить самої участі видатних артистичних сил театру, як це багато хто думає. Нехай кожен з артистів, що бере участь у п'єсі, створює свій, хоч би незвичайної яскравості образ, все ж це буде не ансамбль, а тільки багатий матеріал для нього. Ансамбль створюється іншим, таким же необхідним художником сцени, як і артист, і цей художник сцени — *режисер!*

---

[1] П. М. Невежин — другорядний російський драматург.

Візьмемо для прикладу два склади артистичних сил щодо талантів і техніки, тобто трупу слабку і трупу сильну, і вияснимо, що може зробити кожна з них: *без* участі режисера і *за* його участю. У виконанні слабкої трупи без участі режисера від п'єси вийде нуль, але за активної участі його — вийде вірне витлумачення ідеї п'єси, хоч і з блідим, мало виразним, плоским рисунком образів. Таким чином, уже виходить деякий плюс. Далі. У виконанні сильної трупи *без* участі режисера від п'єси виходять уривки вражень, моменти — моменти, можливо, дуже сильні, навіть захоплюючі, з яскравими опуклими образами, але все ж тільки моменти, а не цільне враження, не загальний настрій! І тільки за активної участі режисера ця сильна група талантів дасть той могутній акорд, який підкорить тисячний натовп глядачів єдиному настроєві — настроєві п'єси. Дати «настрій» п'єсі — завдання велике, яке вимагає великого напруження розуму й таланту режисерського.

Ось чого так давно і так марно прагнемо ми, артисти, ось про що повинні подбати і ви, коли щиро, як це нам здається, хочете створити для нашого багатостраждального театру «Епоху Відродження» як щодо репертуару, так і щодо зразкової інтерпретації його. І нехай допоможе вам у цьому бог!

Усім сказаним далеко ще не вичерпується все, що можна і треба сказати про нужди театру.

А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки.
Academia, 1935.

Леся Українка

(1871—1913)

Ідеями боротьби за свободу, за прекрасне майбутнє пройнята вся глибоко поетична творчість Лесі Українки (Лариси Петрівни Косач). «Леся Українка, стоячи близько до визвольного громадського руху взагалі і пролетарського зокрема, віддавала йому всі сили»... — писала більшовицька газета «Рабочая правда» в некролозі на смерть поетеси.

Велике місце в спадщині письменниці займає драматургія. Леся Українка написала близько двадцяти драм, драматичних етюдів та поем у драматичній формі, серед них такі визначні твори, як «Лісова пісня», «Камінний господар», «У пуші», «Кассандра», «Оргія», «У катакомбах», «Осіння казка».

Драматургія Лесі Українки продовжує традиції маленьких трагедій О. Пушкіна, драматичних поем Т. Шевченка та І. Франка, лінію п'єс О. Островського, написаних на матеріалі народної творчості (напр., «Снігуронька»).

Позбавлена змоги через цензурні перешкоди відкрито показати боротьбу кращих людей народу за соціальне й національне визволення, Леся Українка змальовує постаті героїв давно минулих часів, звертається до легенд і сказань різних народів. Її п'єси, написані на сюжети із світової історії, підносять найактуальніші питання сучасного поетесі життя.

П'єси Л. Українки сповнені глибоких філософських думок та узагальнень. Реалістичне зображення характерів персонажів сполучається в них з рисами прогресивної романтики, поетичністю мови, яскравістю творчого вимислу.

Драматургія Лесі Українки ідейно й тематично збагатила репертуар українського театру, відкрила перед ним нові можливості для зростання акторської та режисерської майстерності. Проте сценічне життя її творів почалося, в основному, лише після смерті поетеси.

Дожовтневий український театр зробив перші спроби сценічного втілення п'єс Лесі Українки. Театр М. Садовського показав «Камінного господаря», в студіях та аматорських гуртках були спроби постановок драматичних етюдів.

Лише за післяжовтневих років твори Лесі Українки знаходять справжнє визнання. На Україні у багатьох театрах ідуть казка-феерія «Лісова пісня», трагедія «Камінний господар». «Лісову пісню» ставить і Московський театр ім. Ленінського комсомолу.

І сьогодні думки й образи творів великої дочки українського народу хвилюють радянського глядача.

З ЛИСТУВАННЯ

З ЛИСТІВ ДО МАТЕРІ

I

...Напиши, в якому «положении или состоянии» постановка моєї драми, хто, де і коли має ставити її [1]. Папа писав мені якось, що «ролі розписані для акторів», ти писала, що Старицький хоче врядити постановку в літературнім товаристві. Що з сього всього вийшло? Якщо будуть ставити, то я думаю внести одну поправку: чи не краще випустити зовсім сцену Люби з Крицьким в першому акті? Бо так, як вона написана, «про людське око», вона не має смислу, або, ще гірше, має глупий смисл; вертати їй первісну редакцію може «для початку» поки ще не слід. До того ж дехто з моїх критиків був тої думки, що сцена ся взагалі зайва. Коли ти думаєш інакше, то я пришлю тобі первісний текст. Запевне ти будеш на репетиціях, отже, прошу тебе, умов головну актрису, хто б вона не була, щоб вона не передавала куті меду, себто, щоб *не впадала занадто в істерику, сього елементу і так немало там у мене; а коли його підкреслити, то вийде вже зовсім несамовитий характер,* до яких моя героїня все-таки не належить. В останніх двох діях як можна менш сліз, надто в п'ятій; мені здається, що в такому стані люди вже не плачуть, хоч би й хотіли.

Знаю я, що всі такі ради на просторіні небагато значать, та все ж, може, до чогось придадуться.

Тепер ще про драму. Один мій новий знайомий, що був тут літом у Криму, — я писала тобі про нього в свій час, — Сергій Константинович Мержинський [2], дуже заінтересований моєю «Трояндою», яку я йому читала. Він написав мені на цих днях з Мінська, де він постійно живе, що туди має приїхати Кропивницький з трупою і що я добре б зробила, коли б послала йому, Мержинському, свою драму, а він би дав Кропивницькому для постановки і наглянув, щоб мої умови, які я поставлю, було достатньо виконано. На це я ще нічого не відповідала, бо одно, що у мене тут єсть, тільки черновка, сама переписувати я не можу, українця-переписувача знайти тут нелегко; друге ж те, що я не знаю, яка тепер трупа у Кропивницького, чи не партацька часом; третє, що я не знаю, які умови матеріальні треба ставити і в якій формі. Я дуже прошу тебе, наведи справки про Кропивницького, зваж сама, чи варто розпочинати се діло, а коли варто, то напиши мені, які умови звичайно бувають між автором і антрепренером, а «Троянду» (переписану чи цензуровану) пошли на адресу Сергія

---

[1] Цей лист присвячено постановці «Блакитної троянди» в трупі М. Л. Кропивницького.

[2] С. К. Мержинський (1870—1901) — член одного з перших соціал-демократичних гуртків у Києві, пропагандист марксизму. Відіграв важливу роль у житті Лесі Українки.

Константиновича Мержинського, я не хочу давати її просто в акторячі руки... умови ж моральні й матеріальні я пошлю од себе. Кропивницький буде в Мінську в початку ноября. Ну от і всі діла. Ні, ще одна увага: мені все-таки хотілося би, для слави козацької, дебютировать в Києві, але ж я не знаю, наскільки серйозний там замір ставити «Трояндy», а коли серйозно, то все-таки коли власне се має бути? Все це має такий вид, наче я набиваюсь з своїм «дитищем», правда ж так? А факт тимчасом той, що я страшенно боюсь сеї постановки, і в Києві більш ніж де, malgré tout... [1].

Жаль мені, що я не можу ще раз умити свою дитину перед тим, як пускати її на сцену: боюсь, що в ній виявиться багато промахів при репетиціях. Ет, що вже про се говорити, все одно не поможе! Часами у мене з'являється якесь дуже скептичне і суворе відношення до сеї драми, і мені здається тоді, що в ній більше промахів, ніж чого доброго. Дуже це гірка думка, а приходить вона мені все частіше...

26.X.1897 р.

II

...Мені була дуже приємна звістка, що Заньковецька береться за роль Люби; якщо у неї, може, й не все гарно вийде, то все-таки темперамент, настрій, голос, фігура, обличчя будуть відповідні ролі. Кращої за неї української артистки я не знаю, і коли у Заньковецької Люба не вийде добре, то, значить, їй (Любі, а не Заньковецькій) треба ждати слушного часу або й зовсім загинути для української сцени...

21.II.1898 р.

III

...Щодо імпульсу від М. Гоголя, то його, наскільки можу вловити свідомістю, не було. Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними. А то ще я й здавна тую мавку «в умі держала», ще аж з того часу, як ти в Жабориці мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами. Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привидилась мавка. І над Нечімним вона мені мріла, як ми там ночували у дядька Лева Скулинського... Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер чомусь прийшов «слушний час» — я й сама не збагну чому. Зчарував мене цей образ на весь вік... [2]

20.XII.1911 р.

---

[1] Malgré tout (франц.) — незважаючи ні на що.

[2] Цього листа написано з приводу «Лісової пісні». Він виразно свідчить про джерела, які дали поштовх Лесі Українці створити свою драму-феерію.

IV

...Я просила... щоб Садовський в разі серйозних замірів ставити сю річ... не зміняв нічого, не списавшись зі мною, — боюся, щоб там чого не «співнили», намагаючись улегшити постановку. Я тямлю, що без змін її дуже трудно поставити, але всяким змінам є границя, яку сценічні «ретушери» часто переходять. Так само я могла б подати поради і щодо костюмів, як я їх собі уявляла (виписувати все те в ремарках було б незугарно, бо в сій речі і ремарки мають свій «стиль», а не тільки «служебне значення»). Якесь у мене роздвоєне почуття щодо сеї поеми — я б і хотіла бачити її на сцені і боюся — не «провалу» боюся, а переміни мрії в бутафорію... [1].

24.V.1912 р.

V

...Відповідаю от таки зараз, щоб не обаряти. «Вавілонський полон» (зветься, властиво, «У полоні»), як і його pendant [2] «На руїнах», есть у «І т[омі] творів», виданих фірмою «Дзвін» у Києві. Слід тільки, якщо зважать ставити, щоб хто тямущий переглянув текст з погляду друкарських помилок—їх там, здається, чимало і досить глупих. Але я думаю, що сю річ трудно поставити на маленькій сцені, бо 1) вона вимагає широкої декорації і чимало місця, де могли б поміститись різні «групи» людей з своїми розмовами a parte [3], 2) монологи Елеазара вимагають музики до співу або мелодекламації (промовляються з пригривом на арфі), а навряд чи можливо замовити і написати тую музику ad hoc [4], бо то річ натхнення і, значить, непримушеного бажання. «На руїнах» (його часом змішують з «Полоном», раз навіть і ти змішала—може, й тепер так?) не потребує музики, але широта сцени ще потрібніша, бо людей там і всякої заметні дуже багато. Я думаю, що для малої сцени та «інтимної постановки» відповіднішою була б «Йоганна» [5]. Ся річ, власне, для великої сцени не годиться, бо вимагає не так ефектної, як тонко нюансированої гри «не в далеком расстоянии» від глядачів, і може тільки виграти від тіснішої зали і сцени щодо розміру, та «Йоганна» не довша від «Полону» чи «Руїн», а стиль її, либонь, легший. Коли пані «Мушка» добре поставила «Мохамеда та Айшу» [6], то, либонь, і з «Йоганною» справить. З дуже коротких речей се так додається до сцени «В дому роботи, в країні неволі» (те ж є в І т. творів), але і то неконечне, бо воно якесь публіцистичне більше, ніж белетристичне. Моя рада — поставити «Йоганну», коли вже хотять ста-

[1] Листа написано в зв'язку з наміром поставити «Лісову пісню» в театрі М. К. Садовського.

[2] Pendant (франц.) — подібне до цього.

[3] A parte (франц.) — репліка набік.

[4] Ad hoc (лат.) — для цього випадку.

[5] «Йоганна, жінка Хусова» — драматична мініатюра.

[6] «Мушка» — очевидно, М. М. Старицька, яка ставила в Києві «Мохамеда та Айшу» силами своїх учнів.

вити щось моє. Але, звісно, вибір залежить від тих, хто вибиратиме. — Мені дуже приємно було довідатись, що моя «мініатюра» зограна була добре — значить, таки можливо і на сцені ставити такі речі. Але цікаво було б довідатись, як прийняла публіка сю спробу. Догадуюсь, що не вороже, коли артисти мають охоту і далі пробувати, а все ж хотілось би знати, як саме, — се навіть об'єктивно інтересно, не тільки суб'єктивно.

1913 р. Єгипет.

З ЛИСТІВ ДО О. КОБИЛЯНСЬКОЇ

...Ця трагічна пророчиця [1] з своєю ніким непризнаною правдою, з своїм даремним пророчим талантом, власне, такий неспокійний і пристрасний тип: вона тямить лихо і пророкує його, і ніхто їй не вірить, бо хоч вона каже правду, *але не так, як треба людям*. Вона знає, що *так* їй ніхто не повірить, але *інакше* казати не вміє; вона знає, що слів її ніхто не прийме, але не може мовчати, бо *душа її і слово не даються під ярмо;* вона сама боїться свого пророцтва і, що найтрагічніше, сама в ньому часто сумнівається, бо не знає, чи завжди слова її залежать від подій, чи, навпаки, події залежать від її слів, і тому часто мовчить там, де *треба* говорити; вона знає, що її рідна Троя загине, і родина, і все, що їй миле, і *мусить* сказати те вголос, бо то *правда*, і, знаючи ту правду, не робить нічого для боротьби, а коли й намагається робити, то діла її гинуть марно, бо *діла без віри мертві* суть, а віри в рятунок у неї нема і не може бути; вона все провидить, вона все знає, але не холодним знаттям філософа, тільки інтуїцією людини, що все постерігає *несвідомо* і безпосередньо («нервами», як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям, — тому вона ніколи не каже: «я знаю», а тільки: «я бачу», бо вона справді бачить те, що буде, але пояснити аргументами, чому воно мусить так бути, а не інакше, вона не може. І пророчий дух не дар для неї, а *кара*. Її ніхто не каменує, але вона гірше мучиться, ніж мученики віри і науки. Така моя Кассандра...

27.III.1903 р.

...Коли читач *жалує*, чому якийсь твір не довший, ніж він є, то се є, властиве, чималий комплімент, бо речі нудні або невдалі здаються завжди над міру довгими, хоч би і мало карток займали. Однак *хтось* мусить оборонитися від чийогось дуже делікатного, а проте виразного докору, ніби *хтось* білий [2] попросту... лінувався опрацювати той сюжет належно. Так воно не є, *бо хтось* дійсно mit Todesverachtung [3] працював дні і ночі, працював з

[1] Мова йде про образ Кассандри з однойменної трагедії Лесі Українки.
[2] «Хтось білий» — Леся Українка.
[3] Mit Todesverachtung (нім.) — з презирством до смерті, зневажаючи смерть.

гарячкою в крові, а скінчивши, хорував, певно, більше, ніж хорують жінки після породу, а прийшовши ледве не ледве до здоров'я, працював знову над уже скінченою драмою — знає *хтось,* для чого? — щоб зробити її короткою (вона була чи не двічі довша ніж тепер), щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволіклості *(комусь* все здається, що він на те дуже хорує!), уняти сюжет в короткі енергічні риси, дати йому щось «камінного». Я не люблю багато мережання та візерунків на статуях, а ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу — такий був мій замір, а про виконання судити не можу. Щодо характерів, то я не мала на меті додавати щось нового до усталеного типу Дон Жуана, хіба лише підкреслити анархістичність його вдачі. Він, власне, повинен був таким бути, яким його звикли собі уявляти більш-менш усі, а коли так, то пощо ж було його виписувати детально? Донна Анна, здавалось мені, вже й так зайняла над міру багато місця в драмі, значно більше, ніж їй первісно було призначено, але Командор, се я таки тямлю, вийшов занадто схематичним — се більше символ, ніж жива людина, а то, безперечно, є вада; тільки ж, коли порівняти з тим, як обходилися з сею поважною особою інші автори, то все ж, може, я була уважніша до нього і принаймні дала йому якесь логічне поводіння і справжнє raison d'être [1] в драмі. Шкода мені теж, що я не вміла поставити Долорес так, щоб вона не здавалась блідою супроти Донни Анни, — се не було моїм замір ом, і я навіть якийсь час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми — вона чи Донна Анна, і дала перевагу Анні не з симпатії (Долорес ближча моїй душі), а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі як Долорес мусять відходити в тінь перед Аннами і стаються жертвами — властиво, не Дон Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації. Се тип мучениці природженої, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук. Якби не було Дон Жуана, то знайшлось би щось інше, для чого вона б «душу розп'яла і заколола серце», бо там, де Анна могла б уже бути щасливою, Долорес ще б таки не знайшла свого святого Грааля, а се тому, що над нею ніщо «камінне» не має влади і всі ті усталені форми життя, яким нарешті таки *покорилась* горда Анна — саме тоді, як їй здавалось, що вона *опанувала* своєю долею, ті форми не покорили б ніжноупертої вдачі Долорес, бо, отже, і в монастир пішла не так як всі, не для рятунку власної душі, а для пожертвування нею! Вона і заручилась без надії на заміжжя, знов не так як всі. Отже, усталені форми для неї тільки якісь містичні формули, що мають виражати, власне, невиразимі ні в яких формах почуття. Але те, що в тих формах є «камінного», пригнітаючого, позбавляючого волі, не може мати влади

[1] Raison d'être (франц.) — смисл існування.

над її вільною душею. Так я думаю про Долорес, але, на жаль, не вміла передати тої думки читачам. Бачу, з рецензій, що люди занадто повірили зарозумілим словам неглибокого психолога Дон Жуана про Долорес: «Се тільки тінь моя». Се шкода, але сього вже поправити не можна, бо я вже вийшла з того настрою, в якім писала ту драму, і вона вже мені непідвладна тепер, се вже «окремий організм», і не можна його вернути назад в материнське лоно... [1]

9.V.1913.

[1] Цей лист, як бачимо, є авторським коментарем до «Камінного господаря», написаного Лесею Українкою незадовго до її смерті в Кутаїсі.

І. Я. Франко

(1856—1916)

З юнацьких років і до кінця свого життя Іван Якович Франко глибоко цікавився розвитком театрального мистецтва на Україні і в Росії. У драматичних творах письменника, в естетичних поглядах на театр з усією повнотою відбився його прогресивний світогляд, що склався під впливом революційного руху в Галичині та в Росії, під значним впливом ідей Маркса й Енгельса та російських революціонерів-демократів — Бєлінського, Чернишевського, Добролюбова. Іван Франко продовжував і розвивав думки великого українського поета Т. Г. Шевченка. Великий Каменяр був ідейним союзником революційного пролетаріату, палко закликав народні маси до боротьби за свободу, проти гніту й експлуатації.

Поет і публіцист, драматург і критик, прозаїк і історик літератури, Франко вів непримиренну боротьбу проти буржуазно-поміщицьких ідеологів за високу ідейність, реалізм і народність мистецтва, був невтомним пропагандистом ідейно-творчих зв'язків української літератури та театру з російською літературою й театром. «Народ московський витворив життя духове, літературне і наукове, котре також тисячними потоками ненастанно впливає і на Україну... Ми любимо великоруський народ і бажаємо йому всякого добра, любимо і вивчуємо його мову...» — писав він.

Поряд з прозовими творами, віршами і поемами Франко написав ряд драматичних творів: «Украдене щастя», «Сон князя Святослава», «Учитель», «Рябина», «Будка ч. 27» та ін. Його драматургія створювалась під благотворним впливом творчості О. Островського, продовжувала й розвивала демократичні і реалістичні традиції української драматургії Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого.

Найбільш відома п'єса Франка «Украдене щастя» була поставлена на сцені ще за життя автора. Але особливо широко пішла вона на сценах радянських театрів, і не тільки на Україні, а й поза її межами. Останнім часом міцно увійшла в репертуар театрів і інша п'єса — «Сон князя Святослава».

Зв'язок Франка з театром не обмежується драматургією. Він досліджує історію українського театру, — відомі його статті «Руський театр в Галичині», кілька праць про український вертеп, ряд статей з історії літератури і, зокрема, драми, — на протязі багатьох років він виступає як театральний критик і теоретик театру з загальними статтями й рецензіями на окремі вистави.

Перша вимога Франка до театру — створення репертуару, що змальовував би життя народу, показував людей, «яких ми бачимо, такі інтересні... колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкурі».

Революціонер-демократ Франко вважав, що театр повинен твердо стати на шлях критичного реалізму, широко й всебічно відтворювати життя, «бу-

дити в слухачах критику сього життя». Об'єктом критики мають бути не дрібні, випадкові речі, а основи несправедливого буржуазно-поміщицького суспільства.

Саме з цих позицій оцінював Франко в своїх критичних статтях драматургічну діяльність М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича, п'єси західноукраїнських драматургів.

Високі вимоги ставив Франко до галицького театру «Руської Бесіди», до його режисури й акторського складу. Він вимагав реалізму, життевої правди й простоти, уважної роботи над ролями, суворо критикував акторів за відступи від життя, за захоплення театральними ефектами.

Запорукою успішного розвитку театру Франко вважав, крім створення репертуару, наближення його до народу, до села, де б він приносив величезну користь «пропагандою поступових і світлих думок».

Творчість Івана Франка, його теоретичні думки про театр увійшли в скарбницю класичної спадщини радянської культури.

НАШ ТЕАТР[1]

Поперед усього запитаємося: що таке наш театр і чим він для нас важний? Здавалось би, що це питання зовсім лишнє і давно вияснене. На тисячні лади повторюють наші й чужі патріоти: театр — то школа життя, підойма національності і розсадник цивілізації, спосіб ублагороднення чуття і т. д. Та, на лихо, у всіх тих речах мені вважається багато фальшивого, натягненого, вивченого з книжок, а не взятого з живої дійсності...

Для справді народного театру, тісно зв'язаного з народним глядачем, потрібний репертуар, який зміг би відобразити таких людей, яких ми бачимо, такі інтересні колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкурі.

...Коли театр має бути школою життя, то мусить показувати на те життя, зображувати і аналізувати його прояви, будити в слухачах критику сього життя, будити почуття, що такі прояви добрі, а тамті погані. А щоби така критика була вірна, мусить бути повною і всесторонньою, опиратись на повнім і широкім зображенню суспільності. Театр, котрий піддає прилюдній критиці тільки деякі дрібненькі явища, осміює або клеймує тільки деякі невеличкі, покутні хиби, а лишає на боці, промовчує або покриває брехнею головні, основні недостатки суспільності, той театр ніколи не стане вповні національним, не буде школою життя або буде злою школою.

...Так що ж, спитаєте, робити нам? Чи бути зовсім без театру, зректися добровільно такої могучої підойми поступу і просвіти, якою є театр? Це питання веде нас до самої суті речі. Звісно, я не раджу зрікатися «такої могучої підойми поступу і просвіти, якою є наш театр», а тільки бажаю, щоб ми разуяснили собі, чим, власне, має бути театр—чи підоймою поступу

[1] Статтю «Наш театр» І. Франко написав у наслідок перегляду ряду спектаклів театру «Руська Бесіда». Журн. «Народ», ч. 9 та 15—18, Львів, 1892.

і просвіти, чи місцем розривки для публіки, таким, котре часом може замінити гру в карти, або, в кінці, місцем вистави дамських туалетів, місцем сходин для молодежі обох полів, місцем фліртування в антрактах, причім самі акти часом уважаються тільки перешкодою? Уяснімо собі раз поважно і сумлінно, чи ми хочемо що-небудь осягнути своїм театром і що іменно хочемо осягнути, а тоді й удасться нам дібрати для ясно означеної цілі найвідповідніших способів. Бо так, як є нині, я в жаден спосіб не можу сказати, щоб «Зелений острів», «Корневільські дзвони», «Мікадо», ані навіть «Ярополк», «Олег», «Гальшка Острожська» були підоймою поступу й просвіти. Бо хто у нас потребує поступу й просвіти? Чи інтелігенція? Але ж вона сяк-так просвічена. Значить—мужик, т. є., власне, та часть народу, для котрої наш театр досі є інституцією чужою, недоступною і своїм змістом неінтересною. От вам віз і перевіз. Значить, щоби зробити наш театр справді підоймою поступу й просвіти, треба би: 1) перенести його з міст і містечок у село. Ми мусимо шукати мужика там, де він є, а не ждати, аж поки він почне нас шукати, бо можемо його й зовсім не дождатися. 2) Зробити його настільки дешевим, що аби справді ціла маса селянства могла з нього користати. 3) Зробити його по змісту справді пропагандою поступових і світлих думок, пов'язуючи заразом — так, як в усіх пропагандових починах — до речей, і понять, і вірувань, близьких і відомих народові, зрозумілих для цілої його маси. Я думаю, що театр, котрий сповнить ті три услів'я, буде міг називатися справді національним і буде міг зробити дійсну, а не фіктивну прислугу нашому розвою народному... Театр мужицький в нас можливий, а з національного і культурного погляду навіть конечний...

ПІСНЯ ПРО ШАНДАРЯ

...Переходимо до іншої, в своєму роді дуже цікавої пісні про шандаря, в котрій показана женщина безмірно сильна характером і силою чуття. Пісня про шандаря, судячи по різним признакам, належить до найновіших творів народної фантазії...

...Пісня про шандаря находиться ще, так сказати, in statu nascendi [1], тим цікавіше буде для нас розібрати таку свіжу пісню, прослідити немовби найновішу фазу, на якій у нас стало «жіноче питання».

Ой пити би горілочку, ой пити би, пити;
Ой прийшлося шандареві з Делятина йти.
Ой положу на віконце горіхову гранку;
Прийшов шандар з Делятина, бо має коханку.
Ой поп йде до церковці та на хвалу божу,
А шандар ся одзиває: «Та й я вам поможу!»
Ой поп службу одправляє та людей жегнає,
А шандар си став на хори, апостол читає.

[1] У стані народження.

Ой люде ся проступили та стали у кутки,
А он любку за ручечку, повів через сутки: [2]
«Ой ходімо, моя мила, та на торговицю,
Та будемо попивати мед та й сливовицю».
Ой як прийшов Николайко до своєї хати:
Ані ключів, ані жінки нема коло хати.
А он пішов до сусіди, зачався питати:
«Ци нема ту мої жінки, нема коло хати?»
Вони його притримують: «Просимо сідати!»
Он зняв шапку, поклонився: «Йду далі шукати».
«Ой іди ж ти, Николайку, та на торговицю,
Ой там жінка із шандарем п'є мед, сливовицю».
Ой пішов же Николайко попід голиночки:
Лежить шандар до постелі голий, без сорочки.
Ой пішов же Николайко попід оконниці:
Лежить жінка до постелі гола, без спідниці...
. . . . . .
Забрав речі шандарські до фірвальтерії!
Ой зачали за Николов у погоні бічи,
Завернули Николайка: «Неси назад речі!»
У покою поп Николу на смерть сповідає,
А у другом йго жінка ручки си ламає.
«Любі мої єгомосцю, щось маю сказати:
Ци меж мене ис шандарем разом поховати?»
«Ой молода молодице, не мож то зробити:
Уже шандар тиждень гние, ти будеш рок жити».

(В с. Лолині од Явдохи Чігур записала Михалина Рошкевич).

Як бачимо, в новій одежі стара подія — насильний розрив зв'язку родинного. Жінка ломить шлюб церковний і оддається «шандареві» одверто, прилюдно. Муж її, чуючи себе зганьбленим, убиває «шандаря» і сам гине ганьблячою смертю,—от і вся повість.

Християнська мораль звалить вину всього нещастя на жінку; криміналісти карають смертю Николу; шандар також погиб. А на ділі, глядячи очима народної пісні, то хто винен? Розберемо пісню у всіх її складниках, то й побачимо.

В Николаєвій хаті «нема щастя», т. є. нема любові між жінкою і чоловіком. Для чого се так — пісня не показує, а бере факт готовий, яких тисячі в щоденному життю лучаються. Жінка не любить Николая і, щоб вдоволити потребу свого молодого серця, оддається шандареві. І як то звичайно буває, що заборонена любов найсильніша, так само діється і тут. Для неї все міститься в тій любові, поза нею вона нічого не бачить: ні дому, ні мужа, ні прочого світу. Задля своєї любові вона рішається на найбільшу жертву, яку тільки може принести женщина, — на неславу, на прилюдну нечесть. Она не вагується показати перед всіми людьми свою любов, не вагується з своїм милим поподруч іти через церков поміж народ, немов на знак, що нова любов ломить давній шлюб, — не вагується з тим же шандарем одверто гуляти на ринку.

[2] Сутки — вузький провулок.

— Але ж вона неморальна, зіпсована женщина! — скаже, може, дехто.

Воно б так і могло здаватися, але закінчення пісні, очевидно, перечить тому. В той хвилі, коли її правовитого мужа сповідають на страшну смерть, вона в сінях руки ломить і плаче, — може, за ним? Ні, за шандарем, давно вже вбитим і похованим. В тій хвилі, коли Николая ведуть на смерть, вона просить і для себе смерті, — чи, може, щоб хоч по смерті лежати обоч свого мужа? Ні, щоб була похована разом з шандарем. Я не знаю, як кому видасться така женщина, — мені вона видається засліпленою, може, в любові, але все-таки гаряче і щиро люблячою...

Буде тому звиш двадцять літ, як великоруський критик Добролюбов, розбираючи драми Островського, а особливо найкращу з них «Бурю» [1], назвав появу в московській суспільності такої Катерини Кабанової (героїні «Бурі»), котра ламає церковний шлюб і оддається коханому чоловікові, хоч тайком і з великими охами та ахами, з великою гризотою сумління, а опосля, коли все одкрилося, кидається у Волгу, щоб не зносити докорів мужа і свекрухи, — назвав, кажу, появу такої Катерини Кабанової «променем світла в темном царстві». Але порівняння Катерини з жінкою Николайка в нашій пісні виходить далеко на користь сеї другої. Бо коли Катерина тільки по довгій боротьбі і намовах, з великою гризотою, тайком оддається любому чоловікові і одтак ще думає укривати своє поступування, поки страшна буря, котрої вона забобонно боїться, не довела її до признання, а тоді, не зносячи ганьби і докорів, кидається в Волгу, — то Николайкова жінка поступає зовсім одверто, не криється з своєю любов'ю, для неї нема ні ганьби, ні докорів, ні нічого, окрім тої любові, — і коли також бажає смерті, то тільки для того, щоб і в гробі лежати побіч любого собі чоловіка...

Прошу завважати ще одну, хоч і формальну обставину. В цілій пісні Николаєва жінка не виступає прямо, говорячи або дійствуючи, — аж при кінці їй посвячено усього чотири строчки, але й того досить було, щоб із зіпсованої, неморальної і пасивної людини, якою вона спершу могла здаватися, зробити героїню! Такого чародійства, та таким малим средством, ледве чи доказав би й найбільший поет-серцевєдець!

Коли я сказав попереду, що Николайкова жінка «засліплена своєю любов'ю», то я сказав се не без розмислу. Бо й справді, вона, бачиться, мало прибирала, кого полюбити, кому оддати великий скарб свого серця, — а оддала його першому-ліпшому, котрий їй сподобався чи то своєю зверхньою поставою, чи, може, своїм обходженням або чим-небудь другим. Правда, говорять: серце не навчити, серцю не до приборов, кого схоче, то й полюбить, не питаючи про вдачу. Може, воно й так. Але з другого боку, хоч би й так не було, то годі нам винуватити женщину,

[1] «Грозу».

котра вибрала собі ледачого чоловіка. Адже їм, правду кажучи, ні в чом і вибирати. Котрий чоловік у нас, чи з між простих, чи з між освічених, може показатися вповні годним великої жіночої любові? Котрий з нас не обмане її ожидань, не зранить її серця, не витисне сльози з її очей — не тих блаженних, щасливих, але гірких, пекучих сліз? Чи ж диво, що найчесніша, найкраща женщина у нас кидається в обняття чоловікові ледачому і зовсім її не гіднему, коли й всі другі такі самі або майже такі самі? А з між сотні зовсім негідних вишукувати одного, котрий би, може б, один процент був годніший — то годі і не виплатиться. Так от она і оддається першому-ліпшому, зразу своїм гарячим темпераментом і своєю любов'ю приглушуючи всі сумніви, — щоб опісля, коли доочно їй покажеться ледачість любого чоловіка,— ну, звістно, щоб опісля бути тим більше нещасливою.

От таке саме бачимо і в нашій пісні. Шандар показується нам чоловіком справді зіпсованим і ледачим. Він попросту хвалиться своєю добиччю, хвалиться тою безграничною любов'ю Николаєвої жінки, котрої він не варт. Він прилюдно, в церкві, називає її своєю любкою, веде її за руку поміж народ, немов щоби всім у очі показати: «Бачите самі, яка вона!» І коли їй ми поклали се великим геройством, що так безоглядно й бєзповоротно оддалася своїй любові, пішла за покликом свого серця,— то шандареві те прилюдне величання своєю здобиччю, те глупе, жорстоке і непотрібне волочіння одданої йому всім серцем женщини по калюжі ганьби й неслави людської мусимо покласти великим проступком, мусимо уважати знаком холодної безсердечності і великого морального зіпсуття. Він, очевидно, зовсім не любить її, а тільки визискує її любов,— інакше, прецінь, він би самовольно і самовладно не вимагав і не приймав од неї такої великої і тяжкої жертви, він би не причинював їй тільки пониження й муки, кільки мусило їй причинити його поступування. Народна пісня не без умислу зробила його шандарем (сам факт, на котрім, запевно, основана пісня, не має тут для нас ніякого значення), т. є. чоловіком зайшлим, може й іншої народності, чоловіком, котрого виховала касарня, в котрім вистудила серце військова дисципліна, а котрого, може, здеморалізувала широка власть і безкарність, яку мають жандарми над сільським народом. Звичайний, простий парубок, хоч і який, не зробив би чогось подібного. На то треба зовсім виломатися з тих традицій, одчужитися од тої атмосфери старих звичаїв і самородної моральності, серед яких жиє і виростає кожна дитина на селі. Тож коли шандар в пісні гине од сокири обезчещеного Николая (пісня о його смерті не згадує й словом, як о речі маловажній або такій, котра розуміється сама собою!), ми не жаліємо за ним і чуємо, що одного ледачого чоловіка на світі менш стало. Коли б пісня показала нам його чоловіком добрим, люблячим — хоч і незаконно, ми, певно, жаліли б його і пісня сама, певно, старалась би збудити в нас той жаль, збудити переконання, що погиб

він невинно, а тільки силою сліпої консеквенції нашого суспільного ладу. Значить, вина шандаря не в його незаконній любові, але в його власній безсердечності і зіпсованості,— ними він позбавив себе життя і нашої симпатії. Любов, хоч законна, хоч і незаконна, все викликає теплий одзив у складачах пісень народних. Се, впрочем, і не диво: адже ж складачі ті — переважно женщини, у котрих любов — найбільші святощі, єдина прикраса бідного, а так часто й безсердечно потоптаного та ломаного життя.

Оставалось би нам ще розібрати й оцінити появу нещасливого Николайка, але ми не чинимо сего: пісня сама доволі виразно показує його вдачу і поступки, обрисовує нам наглядно його положення, з котрого для нього, бачиться, не було іншого виходу над той, котрий з ним і справді лучився. Николайко—натура прямодушна, чесна, але для головної ідеї пісні малозначуща.

А основне «прокляте» питання: хто винен всьому тому? Одповідь на се випливає прямо з нашого аналізу. Винно нещасливе уладження наших родинних обставин, котре не дозволяє легально розірвати зв'язок, уже фактично розірваний, котре насилує любов і серце женщини і через те скривляє їх, зводить на манівці. А далі винно погане, нечесне поступування шандаря, а посередньо ті причини, котрі зробили його безсердечним і нечесним, т. є. касарняна деморалізація, значиться в послідній лінії... Ех, та й нудно ж бо повторяти все одно й те саме, доходити «куди не кинь, все в клин», тисячними дорогами, а все до одного кінця!.. [1]

«Жіноча неволя в рускіх піснях народних».
Львів, 1883.

ІВАН ТОБІЛЕВИЧ (КАРПЕНКО-КАРИЙ)

І знов наше письменство понесло велику втрату. Д.2-15.IX б. р. вмер у Берліні від тяжкої недуги Іван Карпович Тобілевич, широко відомий під своїм артистичним і літературним прозвищем Карпенко-Карий. Чим він був для України, для розвою її громадського та духовного життя, це відчуває кожний, хто чи то бачив на сцені, чи хоч би лише читав його твори, це зрозуміє кожний, хто знає, що він був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література...

Почувши себе покликаним для рідної сцени, він почав дбати поперед усього про збагачення її репертуару і відтепер правиль-

[1] Книга Івана Франка «Жіноча неволя в рускіх піснях народних» вийшла в світ у Львові в 1883 р., тобто за вісім років до створення «Украденого щастя». В першому варіанті стаття мала назву «Жандарм». У наведеному вище уривкові — аналізі «Пісні про шандаря» — Франко фактично підходить до ідейного й драматургічного зерна «Украденого щастя».

но постачав щороку одну або дві драми. Його техніка, завсігди проста і подиктована самою натурою представлених у ній життєвих фактів, з часом під впливом театральної практики набирає ширини й концентрації, його талант плодить чимраз кращі цвіти і не виявляє ніде так частої у інших авторів утоми. Він міцно держиться рідного грунту, розбирає в своїх драмах насущні потреби й вищі духовні інтереси українського села в сучасну добу і в минувшині. Цензурна заборона, що не допускала на українську сцену інтелігентів і змушувала письменника обертатися виключно в селянській сфері, та заборона, що стількох українських драморобів звела на пусті шаблони, на пережовування все тих самих мотивів кохання, співів, танців та пиття горілки, була для Івана Карповича принукою до заглиблення в душу народу, до зусильної обсервації найрізніших сторін народного життя, розкривала перед ним щораз інші, щораз ширші перспективи того життя і надавала кожній його драмі більший, пекучий інтерес.

Свою творчість Тобілевич розпочав драмою «Бурлака», написаною 1883 р. в Єлисаветграді. Всім пам'ятна та драма з театральних вистав, цей образ могутнього народного борця, що твердо і з нараженням своєї особи стоїть за правду, проти визиску і кривди з боку всякої старшини. Всім пам'ятний також скандальний присуд галицького театрального жюрі, який нагородив одну зовсім недоладну п'єсу і одну переробку, а усунув між речі, не варті премії, талановиту і наскрізь оригінальну креацію Тобілевича. Написана в Новочеркаську 1884 року, «Бондарівна» була першою його екскурсією на поле історичної драми. Автор позволив собі з основної драми, відомої народною піснею, обернутися зовсім свобідно, переніс акцію з кінця XVIII на середину XVII віку, намалював старосту Герцеля зовсім фантастичними та невірними рисами, та зате в фігурах Бондаря, Тетяни та запорожця Тараса дав гарні, індивідуально забарвлені типи. В р. 1885 постала в тім же Новочеркаську комедія «Розумний і дурень». І знов контраст між практично розумним чоловіком і його братом ідеалістом. Малюнок взагалі досить блідий, композиція зовсім примітивна. Зате той самий рік дав нам майстерний твір, драму в п'яти діях «Наймичка» з такими типами, як Василь Микитович Цокуль та наймичка Харитина, незабутніми для кожного, хто бачив її на сцені. Дальшого 1886 р. був у тім же Новочеркаську написаний «Мартин Боруля», одна з найкращих українських комедій, та глибоко трагічна історія «Безталанна», малюнок родинного безладдя в селянській хаті.

Заняття театром викликали довшу паузу в драматичній творчості Тобілевича; аж 1890 року він обізвався і знов прегарною комедією «Сто тисяч» з безсмертними типами Герасима Калитки та Бонавентури Копача. В хуторі Надеждівці [1], там же, де й попередня п'єса, були написані 1892 року «Батькова казка», «Гріх

[1] Хутір Надія.

і покаяння», драма в 5 діях, знов образ родинного розладу з добрим кінцем, узятий із життя панських двораків. В 1893 році в тій же Надеждівці був написаний «Паливода XVIII століття», жарт в 4 діях, оснований на забавних анекдотах про пана Каньовського, твір не продуманий, основно, та все-таки досить сценічний.

Останні роки життя Карпенка-Карого, починаючи з 1897 р., дали нам ще дев'ять драм, на жаль не датованих, у яких автор осягає вершини розвою свого таланту, та деколи виявляє також сліди вичерпання і занепаду...

Грандіозну по своїм замислі й по майже бездоганнім обробленню картину великого промисловця і глитая з селян з його могутніми впливами і чисто селянською вдачею дає нам Карпенко-Карий у своїй дальшій драмі «Хазяїн». Постать Терентія Гавриловича Пузиря, представлена на фактичній основі українського мільйонера мужика Харитоненка з його окруженням, змальована більш епічним, ніж драматичним стилем. Та проте майстерна драматична техніка надає тій драмі велику сценічну вартість і запевняє їй довговічність на сцені. Обік Пузиря змальовано майстерно людей його окруження — такого Феногена та Лихтаренка, а на фігурі Золотницького, родовитого і багатого пана, автор подав різкий контраст між давнім панством і новою плутократією.

Поривання Карпенка-Карого в історичну сферу, не дуже добре знайому йому, довело його до написання після «Хазяїна» зовсім слабої драми з XV в. «Лиха іскра поле спалить, і сама щезне». Драма, породжена більше жорстокою фантазією, ніж артистичним почуттям, робить дуже прикре враження.

Та слідом за цим ідуть два твори, з яких один малює недавно минуле чумацтво, важний і характерний об'яв українського народного помислу («Чумаки») на тлі чудової галереї щиро народних типів, таких, як Настя, що не любить сварки, а всякими брехнями та видумками старається заводити її в своїм найближчім околі, як баба Бушля і два мандровані дяки-пиворізи, Шкварковський і Мичковський, комічні два Аякси української комедії. Другий твір, гідний стати в ряді архитворів нашої літератури, це «Сава Чалий», трагедія з XVIII віку, основана на часах занепаду і хитання українського національного почуття, трагедія перевертня, що для особистої користі йде на службу до ворогів і наслідком натуральної реакції здорових останків національного життя гине в хвилі, коли його зрадницькі плани, здавалося, були близькі здійснення. Незважаючи на історичний колорит, цим разом ухоплений автором дуже добре, драма мала велике значення для сучасної України, плямуючи інтенції сучасного національного ренегатства, і покотилася по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренегатів до служіння своєму рідному народові і його кровним інтересам.

Прецікава і високо драматична картина «Підпанки» малює

останні часи кріпацтва і панський двір, як центр страшної деморалізації та самоволі. Пан сам не виступає на сцені, а тільки його дворяки та селяни, але, проте, роль пана і його власті над людськими душами і їх честю та сумлінням змальована глибоко правдивими і влучними рисами. Подія розвивається надзвичайно живо і драматично.

Ще раз потягнуло Карпенка в історію XVII в., в часи ославленої руїни, і плодом його студій явилась прекрасна трагедія «Гандзя», символіка України, шарпаної з усіх боків і доведеної тими, що її люблять, на край погибелі. Незважаючи на деякі хиби композиції, драма робить велике враження.

Дві останні п'єси Карпенка «Суєта» і «Житейське море» мають в значній мірі автобіографічний характер. Автор малює в одній драмі сім'ю багатого селянина, якого діти подоходили значної освіти, деякі дійшли до поважних становищ і всі, крім найстаршого Карпа, відбились від села. Дія драми показує нам ту сім'ю, зібрану під час ферій у батьковім домі. Три перші дії— верх артистичної досконалості в композиції і переведенні теми, зате четверта сходить до ступеня немудрої карикатури, нагадує Цеглинського «Тата на заручинах»[1] і псує враження цілості. Драма «Житейське море» далеко слабша і показує значний упадок артистичних сил автора.

Та проте цілість драматичної творчості Карпенка-Карого наповняє нас почуттям подиву для його таланту. Обняти такий широкий горизонт, заселити його таким множеством живих людських типів міг тільки першорядний поетичний талант і великий обсерватор людського життя.

«Літературно-науковий вісник».
1907, кн. XI.

М. Л. КРОПИВНИЦЬКИЙ

... До найкращих творів Кропивницького, таких, де драматург-творець перемагає актора, треба зачислити п'ятиактову драму «Зайдиголова», талановито написану студію з народного життя, де театральну інтригу заступає дійсний конфлікт різнородних характерів мужеських і жіночих і де акція без штучної підмоги розвивається натурально від початку до кінця, творячи притім ряд театрально ефектовних сцен. «Зайдиголова» написана була, здається, ще в початку 80-х років, але з її опублікованням автор чомусь отягався аж до 1895 р., коли вона ввійшла в перший том харківського видання т. зв. повної збірки його творів.

Також у початках 80-х років була написана найпопулярніша драма Кропивницького «Глитай, або ж павук», потроху на тій самій основі, що й Карпенкова «Наймичка», а зі значно меншим

[1] Г. Цеглинський — тогочасний галицький драматург.

талантом. Постать сільського глитая, селянина-лихваря, що постала на Україні незабаром по знесенню кріпацтва на взір великоруського кулака, сама собою напрошувалася до драматичного оброблення, особливо, коли в серці такого суб'єкта, крім всемогучого досі бажання «наживи», прокинеться не менш сильне бажання покористуватися економічними клопотами визисканих людей для задоволення тілесної жадоби. Різниця в тім, що коли у Карпенка багатир заходить собі з єврейською наймичкою і автор вповні вичерпує весь трагізм положення дійових осіб, у Кропивницького глитай лакомиться на замужню жінку, трагічне положення зовсім слабо мотивоване, а розв'язка полягає на такім аж надто вже наївнім непорозумінню, що грамотний чоловік із недалекої чужини пише і посилає листи через руки свойого найгіршого ворога, який через те має нагоду затаювати їх [1].

Найкраще скомпованим і найліпше виконаним із усіх творів Кропивницького, написаних від початку його діяльності до кінця 80-х літ, я вважаю чотириактову драму «Дві сім'ї». Без театральної інтриги розвивається акція драми дуже природно і з поетичною правдою, основаною на різнородності характерів. Враження псує тільки остання сценка, в якій на відомість, що одна з героїнь драми, Зінька, тільки що повісилася в коморі, дійові особи починають охати та каятися, хто кому винен, замість ухопити холодної води та оцту і відтерти повішену, як се дуже часто буває в подібних селянських трагедіях...[2].

Писання Ів. Франка, т. I. Львів, 1910.

---

[1] В оцінці цієї важливої сюжетної колізії драми «Глитай, або ж павук» Ів. Франко не до кінця врахував тогочасні соціально-побутові умови села, про які писав Кропивницький.

[2] Перший варіант п'єси «Дві сім'ї» («Де зерно — там і полова») закінчується без сцени каяття дійових осіб, про яке пише тут Ів. Франко. Фінальне каяття виникло внаслідок тиску на автора царської цензури.

М. М. Єрмолова

(1853—1928)

Своєю творчістю Марія Миколаївна Єрмолова вписала в історію вітчизняної сцени одну з найяскравіших сторінок. Дочка суфлера Московського Малого театру, вона 1871 р. теж вступає до колективу цього театру.

Дебютувала Єрмолова в бенефіс відомої артистки Н. М. Медведевої 1870 р., в ролі Емілії Галотті з однойменної трагедії Лессінга. За більш як п'ятдесят років постійної праці у Малому театрі вона виконала на його сцені близько трьохсот ролей.

Трагедійний геній Єрмолової, героїчне, життєстверджуюче начало її мистецтва здобули артистці величезну любов і популярність серед демократичних глядачів.

Великий вплив на формування її світогляду й творчого методу мали ідеї революціонерів-демократів В. Бєлінського, О. Герцена, М. Добролюбова, з творами яких артистка була добре знайома, та особисті зв'язки її з колами революційної молоді.

Значне місце в творчості Єрмолової займали ролі, виконані нею в п'єсах російської класичної драматургії, зокрема в творах О. Островського: Катерина — в «Грозі», Тугіна — в «Останній жертві», Негіна — в «Талантах і поклонниках», Кручиніна — в «Без вини винуватих» та ін. З надзвичайною силою змальовуючи душевну красу своїх героїнь, артистка створила цілу галерею чудових образів російських жінок, які протестують, борються проти гніту й сваволі «темного царства» — буржуазно-поміщицької Росії. Вона «була поетом свободи на російській сцені», — зазначав В. І. Немирович-Данченко.

Поряд з ролями в п'єсах російської драматургії Єрмолова виконала багато ролей у світовій класичній драматургії. Це Лауренсія й Естрелья («Фуенте Овехуна» та «Зірка Севільї» Лопе де-Вега), Іоанна Д'Арк («Орлеанська діва» Ф. Шіллера), Клерхен («Егмонт» В. Гете) та ін.

Широко відома концертна діяльність М. Єрмолової. Особливо часто виступала вона з читанням віршів М. Некрасова.

Ідейність, надзвичайна глибина психологічного проникнення в образ сполучались у мистецтві Єрмолової з простотою й досконалістю художньої форми. Послідовниця Щепкіна та Мочалова, артистка здійснила цілий переворот у мистецтві трагедії. Відмовившись від нарочитого пафосу, умовної піднесеності, риторичної декламації, декоративної пози, вона принесла в галузь трагедії виразну простоту життя, натхненний темперамент, правду почуттів. На мистецтві Єрмолової виховувались покоління російських акторів.

Творчість Єрмолової має величезне значення в історії російського й світового театру. К. Станіславський називав її «першою артисткою світу».

Заслуги М. М. Єрмолової були високо оцінені радянським народом. В 1920 р. радянська громадськість урочисто відзначила 50-річний ювілей її сценічної діяльності.

Першій серед російських артистів М. Єрмоловій було присвоєно почесне звання народної артистки республіки.

ІЗ СПОГАДІВ

Важко, говорячи про свої, хоча й побіжні, спогади далекого минулого, не сказати кілька слів про нашого великого артиста й вчителя М. С. Щепкіна, який навчив нас по-справжньому і любити і поважати мистецтво.

Щепкін був геніальним актором і великим перетворювачем російського сценічного мистецтва. Від неправди, рутини і фальші Щепкін повів театр до сценічної правди, природності і простоти.

Він перший утвердив на російській сцені прийоми природної гри, замість умовної і ходульної декламації, яка панувала доти. Його чутка художня натура вперше прийшла до розуміння законів істинного драматизму, він своєю грою кинув протест неприродності і натяжці, що панувала в той час, і став провісником сценічного реалізму на противагу — з одного боку — рутинному псевдокласицизмові, далекому від будь-якої життєвої дійсності, з другого боку — сценічному романтизмові, який прагнув зображення справжніх порухів людської душі, але взятих лише дуже однобічно.

Слава геніальному артистові і великому незабутньому вчителеві нашому Михайлові Семеновичу Щепкіну.

Нехай не відступить ніколи Малий театр від його традицій і нехай він вічно живе за заповітами свого славного вчителя.

С. Н. Дурылин. М. Н. Ермолова.
АН СССР М. 1953.

З ЛИСТУВАННЯ

З ЛИСТА ДО О. Л. ВИШНЕВСЬКОГО [1]

Я стаю палкою поклонницею Художнього театру. Після «На дні» я не могла опам'ятатись тижнів зо два. Я й не пам'ятаю, щоб за останній час щось справило на мене таке сильне враження. Але особливо, що мене вразило, то це гра вас усіх! Це було незвичайне враження, про яке я зараз згадую з захопленням і не можу звільнитись від цих нічліжників, вони зараз усі як живі передо мною — ви всі не актори, а живі люди!..

С. Н. Дурылин. М. Н. Ермолова.
АН СССР, М., 1953.

[1] Олександр Леонідович Вишневський — артист Московського Художнього театру.

НЕОПУБЛІКОВАНИЙ ЛИСТ ДО О. І. ЮЖИНА

Дуже я сумую, що не маю можливості через нездоров'я взяти діяльну участь на святі в пам'ять Олександра Миколайовича Островського! А тому дозвольте мені хоч кількома словами приєднатись до моїх товаришів і пережити душею й думками цей великий день з усіма, хто приносить йому гарячу любов у спогадах своїх.

Островський, великий апостол життєвої правди, простоти і любові до меншого брата! Як багато зробив він і дав людям взагалі, а нам, артистам, особливо. Він вселив у душі наші цю правду й простоту на сцені, і ми свято, як уміли і могли, прямували слідом за ним.

Я така щаслива, що жила в його час і працювала за його заповітами разом з моїми товаришами! Якою нагородою було бачити благородні сльози публіки за наші труди.

Слава великому російському митцеві. Ім'я його житиме вічно в його світлих чи темних образах, тому що — в них правда.

Слава безсмертному генієві.

Газ. «Советская культура», № 6, 1953.

М. К. Заньковецька

(1860—1934)

Понад сорок років життя віддала українській сцені Марія Костянтинівна Заньковецька (Адасовська). Народилася вона в с. Заньки на Чернігівщині, у дворянській сім'ї, вчилась у Чернігівському дворянському пансіоні.

Вже під час навчання в пансіоні, де їй доводилось брати участь в аматорських виставах, виявився неабиякий талант дівчини. Їй радять іти до театральної школи, але батьки, а пізніше й чоловік М. К. Заньковецької, не дозволяли їй вчитися далі.

І все ж любов до театру перемогла. Заньковецька бере участь в аматорських виставах, вчиться у Гельсінгфорській консерваторії і, порвавши з сім'єю, вступає 1882 р. до трупи М. Кропивницького. Відтоді й починається славний творчий шлях великої артистки.

Разом з М. Кропивницьким, М. Старицьким, М. Садовським, І. Карпенком-Карим, П. Саксаганським М. Заньковецька була натхненником і організатором українського професіонального театру другої половини XIX століття, його найталановитішою актрисою, видатним громадським діячем. В її творчості з усією повнотою втілились найкращі риси цього театру — демократизм, народність, реалізм.

Вихована на творах класиків російської та української літератури, на реалістичних традиціях російського театру, Заньковецька принесла на українську сцену ідеї глибокого співчуття до знедоленого народу і ненависті до його гнобителів. «Я люблю народні пісні і танці, але за піснями і танцями я бачила і горе, і сльози. Багато сліз і багато горя. ...ше дитиною я підмічала тайні сльози, які ллються не на людях, а де-небудь у глухому закутку... Мені було тоді років вісім, і вони не боялись мене, ці страдниці, яких зневажив хтось сильний, і про одне тільки просили вони — зберегти тайну... І я довго зберігала цю тайну і, тільки опинившись на сцені, розповіла людям про ці сльози...» — говорила актриса.

Прагнення змалювати ці «невидимі світові сльози» простих людей, благородний гуманізм і надали творчості Заньковецької тієї глибокої правдивості, що підкоряла мільйони глядачів, кликала до боротьби за щастя трудящих.

Образи знедоленої української жінки, — Олена («Глитай, або ж павук» М. Кропивницького), Харитина («Наймичка» І. Карпенка-Карого), Оксана («Доки сонце зійде...» М. Кропивницького), Катря («Не судилось» М. Старицького), Наталя («Лимерівна» П. Мирного) та багато ін. — створені М. Заньковецькою з величезною реалістичною переконливістю, викликали щире захоплення найвидатніших діячів російської культури — Л. Толстого, А. Чехова, В. Стасова, К. Станіславського.

З блискучою майстерністю виконувала актриса також комедійні ролі — Цвіркунку («Чорноморці»), Пріську («По ревізії»), Одарку («Запорожець за Дунаєм») та ін.

Гастролі українських трун у Петербурзі, Москві та інших містах Росії і, зокрема, участь у них Заньковецької сприяли ще глибшому зміцненню ідейно-творчих зв'язків російської та української театральних культур.

Видатний громадський діяч, М. К. Заньковецька боролась за народність і демократизм українського театру, за його розвиток і дальше піднесення. На І Всеросійському з'їзді сценічних діячів вона виступила з промовою, в якій вимагала припинення цензурних утисків та інших переслідувань, вимагала наближення театру до народу.

Дуже знаменні наміри Заньковецької створити разом з Саксаганським Художній театр на Україні. Проте вони не були здійснені через вороже ставлення української буржуазії та націоналістичних кіл до цієї благородної ідеї.

Мрії Заньковецької про справді народне, вільне мистецтво здійснилися лише після Великої Жовтневої соціалістичної революції, яка відкрила небачені перспективи для розквіту театральної культури всіх народів СРСР. Артистка віддала багато сил розвиткові і зміцненню молодого радянського театру.

За видатні заслуги М. К. Заньковецької радянський уряд присвоїв їй першій на Україні почесне звання народної артистки республіки.

З АВТОБІОГРАФІЇ

Народилась я в 1860 році 22 липня в селі Заньки, Чернігівської губернії, Ніжинського повіту, в старій дворянській сім'ї поміщика К. Адасовського. Освіту получила в м. Чернігові в дворянському пансіоні Осовської.

Ще будучи пансіонеркою я брала участь в учневих виставах і звернула на себе увагу всіх учителів, які радили мені прохати своїх батьків віддати до театральної школи, але, по існуючим тоді поглядам і тенденціям традиційних дворян на акторів, про се не могло бути і речі. Між іншим, любов до сцени захватила мене зовсім, і тільки й було моїх мрій, щоб попасти на справжню сцену. По скінченні пансіону, я вийшла заміж, але погляди чоловіка нічим не відрізнялись від поглядів батьків, і мені лише дозволялось, і то рідко, грати в аматорських виставах, в котрих я мала надзвичайний поспіх. Я кохалась в мистецтві, любов до сцени стала моїм життям. Я не могла більш боротись зі своїм коханням і, порвавши зо всіма своїми, поступила на сцену.

Перша трупа, в яку я попала, було товариство М. Л. Кропивницького. Се було в 1882 році. Попрацювавши щось із рік по містах України, трупа попала в Петроград, де грала з надзвичайним успіхом. Не буду багато говорити про себе і про свій поспіх. Про се багацько писалось і говорилось уже.

На всі намагання залишити мене на імператорській сцені, на запросини, примусові навіть, гг. Суворіна до свого театру, Корша [1] — до свого і ще багатьох других, не дивлячись на всі

[1] О. Суворін — реакційний журналіст, власник театру в Петербурзі, Ф. Корш — власник театру в Москві.

корисні запропонування і надзвичайні ставки, яких до того часу ніхто майже не одержував, не дивлячись на положення високостоящого в той час російського театру, не дивлячись на все се,— я залишилась на своїй милій, хоч тоді і зовсім бідній і репертуаром, і положенням, і відносинами до неї з боку уряду, українській сцені, на якій працюю і до цього часу.

Од М. Л. Кропивницького я перейшла в трупу Старицького, потім Садовського, знову Кропивницького і потім знову Садовського, на гастролі запрошувалась і їздила майже по всіх існувавших тоді українських великих і малих трупах.

Амплуа моє — інженю-драматік, але грала і, як говорили, з небувалим поспіхом, всі існуючі жіночі амплуа.

Говорилось багацько, а ще більше писалось, що ніби я являюсь творцем української народної драми. Не знаю: збоку видніше, а самій про себе якось не приходиться писати, ніяково й недогодно... Зараз состою на посаді артистки амплуа комедійних і драматичних старух, на яке перейшла з 1918 року.

Писати подробиці всього свого пробування за 38 майже років на сцені, на українській сцені, до якої сильні мира звертались то з лагідною ухмилкою то з демонською злобою й презирством на устах, — про сльози й радості в залежності від того і т. ін.— про все це писати прийшлось би досить довго і багато, на що у мене немає сил. Та й нащо копатись у тім, що давно похоронено.

М. Заньковецька.

Січня 27 дня 1921 року. м. Київ.

З ДОПОВІДІ НА І ВСЕРОСІЙСЬКОМУ З'ЇЗДІ СЦЕНІЧНИХ ДІЯЧІВ [1]

...Виховне значення театру—беззаперечне, таке його значення може тільки зрости при усуненні тих загальних обмежувальних заходів, якими обставлена сцена: бажано полегшення загальних цензурних обмежень і інше ставлення театральної цензури до сценічних творів; коли б турботи цієї цензури зведені були до охорони сцени лише від творів, що явно зневажають мораль, то, без сумніву, репертуар став би жвавішим, різнобічнішим, і сценічні твори, захоплюючи ширші кола народного і суспільного життя, жвавіші запити сучасності, викликали б і більший інтерес до театру; нежиттєвість, мертвотність і шаблоновість сучасних сценічних творів, з'являючись, звичайно, наслідком загальних умов, в які поставлені як література, так і громадське життя, залежать в значній мірі і від тих спеціальних умов, якими обставлені дозволи до постановки на сцені драматичних творів.

Що менше буде цензурних утисків, що більше будуть при-

[1] У Москві, 1897 р.

ступні сцені всі сторони життя, всі питання, що інтересують в даний час суспільство, що всебічніше можна буде висвітлити їх на сцені, то більше посилиться виховне значення театру, то більше привабить він публіку; поліпшений у цьому розумінні театр у провінції, приваблюючи публіку і маючи на неї виховний вплив, тим самим буде сприяти поліпшенню матеріальних умов сценічних діячів. Таким чином, підсилення виховного значення театру перебуває в щільній залежності від усунення зазначених вище утисків.

...Вказані утиски затримують розвиток малоруських труп, в яких уже назріла потреба на півдні Росії, і перешкоджають їх успішній діяльності, розвиток яких є бажаним і необхідним з огляду на те, що на півдні Росії театр може бути рідним і задовольняти потреби більшості населення, а не незначних його груп, лише при умові, коли він буде малоруським; гадаємо, що завдання театру, яке відповідає його виховному значенню, тільки тоді буде вдало розв'язане, коли він притягне у свої стіни не тільки відомі групи населення, але більшість його, а для цього театр повинен задовольняти потреби цієї більшості. Тільки тоді глядні зали не будуть порожніми, тільки тоді поліпшиться матеріальне становище сценічних діячів. Таким чином, для кращої постановки й розвитку театральної справи на півдні Росії необхідно *усунути ті спеціальні обмеження, які встановлені для малоруського театру.*

...Лише при відсутності згаданих обмежень театр на півдні Росії може мати належне йому значення, стати народним і піти з великих міст у міста повітові, в містечка й села. Тільки при поширенні його в народ, в село, театр набуде значення великої виховної сили і досягне різноманітних цілей, які йому тепер ставляться, — освітніх і моральних; та, повторюю, для того, щоб театр мав поширення в народі, утворив собі публіку з населення невеликих міст, містечок і сіл, *необхідно, щоб він став справді народним, щоб як зміст п'єс, так і мова їх були близькі й приступні народові.*

...Бажано, *щоб народний театр на півдні Росії, даючи народові сцену рідною мовою, в той же час був йому приступним і по дешевизні.*

Вінок спогадів про Заньковецьку.
«Мистецтво», К., 1950.

ПРО СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕАТРУ НА УКРАЇНІ

...У 1912 році українська преса передрукувала інтерв'ю М. К. Заньковецької кореспондентові московської газети «Утро России». Ось це повідомлення.

«Український художній театр. Московська газета «Утро России» повідомляє, що в Москву тепер завітав П. К. Сак-

саганський, який хоче разом з М. К. Заньковецькою заснувати у Києві згодом художній український театр на зразок Московського Художнього театру. Співробітник «Утра России» звернувся з приводу цього до М. К. Заньковецької з запитанням:

— Яке буде завдання Українського Художнього театру?

— Те ж саме, що і московського. Наше завдання — показати українській публіці на її рідній мові в художньому виконанні зразкові твори української, російської і європейської драматичної літератури і заснувати для неї гарну ідейну трупу. Багато питається, чи знайдеться в нашій літературі досить п'єс для репертуару такого театру. З свого боку я не бачу особливих перешкод. Українська література за останні часи збагатіла на солідні драматичні твори, а з народженням Художнього (Художнього театру.— *І. М.*), я гадаю, наші письменники стануть звертать більше уваги на рідний театр. Крім того, я не бачу ніяких перешкод виставляти нам перекладні твори.

Українська мова настільки багата, що на неї можна вільно перекласти кожну класичну п'єсу.

Але все це питання часу і коштів, — закінчила свою розмову д-ка Заньковецька».

Цитується за книгою І. О. Мар'яненка
«Минуле українського театру».
«Мистецтво», К., 1953

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

Дозвольте через вашу шановну часопись звернутись з глибокою, щирою подякою до всіх, хто привітав мене в день 25-літнього ювілею моєї діяльності на українській сцені.

Складаю глибоку подяку моїм товаришам по українській та російській сцені, громадським та культурно-просвітнім інституціям, редакціям газет, робітникам, студентам, молоді, які або самі, або через своїх представників вітали мене з ювілеєм.

15 января я вважаю одним з найкращих днів мого життя. Цей день буде пам'ятним і дорогим для мене: я бачила прояви гарячого чуття, прояви пошани до української театральної штуки [1], прояви любові до неї, і ця любов показує, що та справа, якій я присвятила свої скромні сили, потрібна рідному народові, потрібна його розвитку, його духовній красі і силі.

Я вірю в кращу будучність рідного народу; я вірю, ні, я певна, що вільний геній цього народу створить нову, вільну національну штуку. Ця штука буде стояти в глибокому органічному зв'язку з інтересами народних мас, буде допомагати їх різнобічному розвитку, їх боротьбі за кращу будучність, за красивого духовно і сильного чоловіка.

---

[1] Мистецтва.

Я щаслива, неймовірно щаслива, що своєю грою на сцені, своїми скромними силами української артистки сприяла збудженню серед українського народу любові до рідної штуки, сприяла культурно-естетичному розвиткові рідного народу...

Вінок спогадів про Заньковецьку
«Мистецтво», К., 1950.

19 января 1908 р.

ВИСТУП ПЕРЕД ГУРТКІВЦЯМИ ДЕМІЇВСЬКОГО РОБІТНИЧОГО КЛУБУ В м. КИЄВІ[1]

Мені хочеться сьогодні в цей чудовий літній вечір розказати вам про один театр, який ми всі любимо. Це Московський Художній театр. Мені не раз доводилося бувати в цьому театрі і бачити у виконанні його акторів п'єси Горького, Чехова, Островського та інших авторів. Кожна вистава була для мене океаном людської радості і щастя. Такі актори, як Станіславський, Качалов, Москвін, Кніппер-Чехова та інші, заволоділи моїм серцем, мислями і почуттями. Образи, створені ними, справді незабутні, сам театр нагадує квітучий сад натхненної творчості.

Народ любить цей театр і вміє платити своєю любов'ю за близьке йому мистецтво. Те, що ви обрали Качалова почесним членом вашого гуртка, дуже відрадно. Мені теж хочеться подякувати цьому театрові за ту світлу радість, яку він приносить своєю чудовою грою.

Я ніколи не забуду, коли в Москві на одному вечорі Станіславський читав легенду про Данка. В цю хвилину передо мною стояв ніби живий Данко, який ніс факел великої любові до людей, і я ніби бачила його серце, що палало, як сонце, і було яскравіше за сонце.

В цей вечір я з особливою силою відчула ті нерозривні нитки, що зв'язували наш український театр з Московським Художнім. Наші актори і гості разом співали «Реве та стогне Дніпр широкий». До нашої групи підійшов Качалов і, хвилюючись, сказав: «Ось — чисте золото мистецтва, ось — ласкавий і співочий світ. Які прекрасні чарівні мелодії української пісні». Для нас, українських акторів, Художній театр був вічним другом і наша дружба була завжди міцна. Я хочу, щоб ви добре знали шлях цього театру. Це багато вам допоможе у дальшій творчій роботі.

Газ. «Київська правда», № 214, 1948.

---

[1] Гуртківці Деміївського робітничого клубу в 1922 р. обрали М. К. Заньковецьку й В. І. Качалова почесними членами клубу.

М. К. Садовський

(1856—1933)

Значне місце в історії українського театру посідає Микола Карпович Садовський. Він змалку знайомиться з театральним мистецтвом, дивиться вистави, а згодом і сам бере участь в аматорському гуртку М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого.

Усі дитячі роки Садовського пройшли під наглядом і великим впливом його старшого брата І. К. Карпенка-Карого, драматурга й актора. Разом з ним М. Садовський багато читає, знайомиться з передовою російською літературою.

В 1877 р. Садовський іде на військову службу, бере участь у боях під час війни з Туреччиною. Повернувшись з армії, він вступає до трупи Ашкаренка. Відтоді починається тривала плодотворна сценічна діяльність Садовського — актора й режисера. Він працює в трупах М. Старицького й М. Кропивницького, певний час сам очолює трупу.

В 1905 р. Садовський керує українським театром у Галичині, а в 1906—створює перший стаціонарний український театр, який з 1907 р. працює в Києві.

Надзвичайно виразна зовнішність, великий темперамент, майстерне володіння голосовими даними в поєднанні з високою майстерністю, правдивою й глибокою передачею почуттів персонажів визначили творче обличчя М. Садовського як виконавця трагедійних та героїчних ролей. Кращі із створених ним образів—це Богдан Хмельницький (в однойменній п'єсі М. Старицького), Никандр Безщасний (в однойменній переробці для української сцени п'єси «Гірка доля» О. Писемського), Назар Стодоля (в однойменній п'єсі Т. Шевченка), Городничий («Ревізор» М. Гоголя), Самрось Жлудь («Дві сім'ї» М. Кропивницького), Тарас Бульба (в однойменній п'єсі М. Старицького).

В українському театрі в Києві М. Садовський розгортає велику режисерську діяльність. Він сам перекладає і вперше ставить на українській сцені «Ревізора» М. Гоголя, здійснює постановки «Тепленького місця» [1] О. Островського, «Камінного господаря» Лесі Українки та ін.

Садовський першим на Україні ставить опери: «Галька» Монюшка, «Продана наречена» Сметани, «Енеїда» Лисенка.

---

[1] Так зветься у перекладі М. Садовського п'єса О. Островського «Доходне місце».

У 1918 р. Садовський емігрував з України, проте скоро зрозумів свою помилку і повернувся на Батьківщину.

В 1926 р. на сцені театру ім. Франка М. Садовський виконує роль Городничого, потім гастролює разом з П. Саксаганським у різних театрах, видає книгу своїх мемуарів («Мої театральні згадки»), в якій радянський читач знайде чимало влучних міркувань про мистецтво театру.

МОЇ ТЕАТРАЛЬНІ ЗГАДКИ

Гастролі в Петербурзі

...Перед нами в Петербурзі була трупа Мейнінгенського герцога, яка, маючи величезну субсидію від свого патрона, обставляла вистави так цікаво і детально, що дивувала тим усіх петербуржців. А вслід за нею приїхала наша бідна, що ні від кого не мала ніякої допомоги, а все вела за свій власний кошт і своїми виставами повершила рекорд мейнінгенської. Навіть такий ворожий до всього українського часопис, як «Новое Время», вмістило статтю під заголовком: «Наши Мейнингенцы».

... Слава трупи в Петербурзі росла з кожним днем. Квитки на виставу продавали на тиждень раніше, і вся вулиця Мойка, що вела до театральної каси (ми грали в театрі, т. зв. «Кононівській залі»), була запружена людом всяких рангів, і проїзд по ній припинявся. Вельможне панство, яке раніше бувало тільки в імператорських театрах, залишило їх і лавою ринуло до Кононівської зали подивитися на трупу з Назарета. А й сиділа ж ця публіка в театрі так тихо, так тихо, немов уся зала була набита мерцями, а не живими істотами. Кожний шепіт, кожне дихання актора на сцені чулися в найдальшім закутку зали. І раптом, коли актор доводив її до повної ілюзії дійсності життя, публіка, немов бомбою, розривалась бурею оплесків, «браво» і вмент ущухала, наче боялась утратити хоч одно словечко.

Особливо вияв симпатій захопив увесь Петербург після постави п'єси «Наймичка», коли виступала М. К. Заньковецька [1]. Щось невимовно дивне, неописане трапилось. Це був такий тріумф українського слова, якого більш ніколи воно не зазнавало...

Уперше в житті своїм цей ситий, блискуче одягнений салон побачив дійсне мужицьке життя. Життя того мужика, якого він бачив тільки з вікна вагона, в якому досі вбачав робочу тварину, яка, з його погляду, не мала ніякого почуття, ніякого болю, ні страждань. Перед ним з'явилась не в розкішних убраннях артистка, чаруючи своїм дивовижним фасоном убрання глядача, перед ним стояло обідране, забите життям дівча — наймичка. І, не вважаючи на дрантя, яким покрито її тіло, вся її істота дихала божественною чистотою і повним любові й муки гарячим серцем. Уперше в житті своїм салон побачив таку

[1] Роль Харитини з «Наймички» І. К. Тобілевича — одне з найвищих акторських досягнень М. К. Заньковецької.

артистичну гру, з якої повинен був переконатися, що в мужицькому змученому працею тілі під драною його свитиною б'ється часто серце, гаряче серце. Це переконання дала їм художньо чарівна гра М. К. Заньковецької.

Зате ж і вітала її публіка! Вся зала, набита, мов улик бджолами, блискучим панством салону, стогнала й гучно вітала артистку...

«ПРОДАНА НАРЕЧЕНА»

Сезон у Києві почався, а з ним почалася й гарячкова праця для влаштування всього, що потрібно було для майбутніх вистав. В першу чергу я вирішив поставити хоч одну поки що оперу з європейського репертуару, близьку своїм духом до нашого народного побуту, як от «Продана наречена» [1], яку вже в Катеринославі я почав готувати. Діло було нове, і треба було напружити всі сили, щоб поставити її як слід, щоб, як кажуть, не вдарити лицем у болото.

Почались репетиції і т. ін.... Діло закипіло. Чеська колонія в Києві, почувши про мій намір поставити їхню оперу, як справжні й давні патріоти, страшенно цим зацікавились, і дехто з них прийшов до мене з пропозицією допомогти мені вказівками на ті характерні чеські національні риси, які, розуміється, мені мало були відомі. Я їм щиро за це подякував, і один з них, Вондрак, приніс мені багато малюнків убрання,—як чоловічого, так і жіночого. Все це було використано, і через місяць оперу вже так підготовлено, що я мав змогу оголосити про її поставу. Скоро з'явився анонс на афіші, чеська колонія закупила всі квитки на цю виставу; отже, на першій виставі, хто на неї потрапив, почував себе ніби й не на Україні, а десь у Празі. Мову в театрі чути було чеську, за винятком сцени, звідки линули мотиви чеські, а слова українські. Вистава відбулася з великим успіхом, і я мав величезну сатисфакцію. Крім овацій від чеської публіки, що була в театрі, я відібрав того ж вечора телеграму від чеської колонії міста Житомира, що кінчалась словами: «Нздар Садовський!» [2].

«РЕВІЗОР»

...Постава «Ревізора» — це був той іспит, що його український театр повинен був скласти перед очима всієї публіки...

...Після 20 репетицій я переконався, що п'єсу вже ставити можна. Всі деталі обстанови були виготувані, включно до ка-

---

[1] «Продана наречена» — класична опера чеського композитора Бедржиха Сметани.

[2] Чеське вітання.

нарки в клітці, що висіла над вікном у хаті городничого, а все-таки я почував якийсь страх, мов той учень, що йде на іспит і хоч почуває себе добре підготованим, але з думки йому не сходить: а що, як що-небудь ще забув продивитись? Але справа скінчена, іспит сьогодні, треба йти. Те саме почував і кожний з акторів, що брали участь у виставі, і вже з 6-ї години ввечері, майже за дві години перед початком, усі були в убиральні.

Багацько років минуло з того часу, а ще й тепер, коли пишу ці рядки, я гостро відчуваю всі ті враження, немовби це відбувалося вчора.

Крізь вічко, що є в театральній завісі, зазирнувши в театральну залу, я побачив всю різноманітну публіку, що зібралась на цю виставу...

Все це я своєю акторською душею відчував, а разом зі мною і всі мої співробітники. Бо кожний з них, уже одягнений та загримований, підходив до мене й питався: «так?» — і, обдивлюючись його з усіх боків, я казав: «так». Але й сам я, підбадьорюючи інших, щоб не хвилювались, ледве стримував у собі якесь незрозуміле тремтіння. Час наближався до початку. Актори всі обдивлені, обстанови сцени теж. Почувся вигук помічника режисера: «Починаю», і всі рушили на сцену. Серце в мене в грудях так билось, що я його вухом чув. Сіли. «Завісу», — промовив я. Завіса пішла. Театр ущух. І я пам'ятаю перші свої слова:

«Я зібрав вас, панове, щоб сказати вам про дуже неприємну звістку, — до нас їде ревізор». — А вже як далі було, як велась сцена — абсолютно не пригадаю, бо тільки тоді опам'ятався, коли вибіг з кону і помічник режисера М. Миленко сказав: «М. К., виходьте, кличуть». Тут до вуха мого долетіли сильні оплески в театрі. Я вийшов. Театр увесь двиготів від оплесків. Я, уклонившись публіці, вийшов за лаштунки, витираючи рясний піт. Акт кінчився. Почались вигуки: «Слава, слава, браво!» Всі актори вийшли на виклик. Це був момент такого душевного задоволення, що другого я з того часу уже не пригадаю. В антракті за лаштунки посунула та частина української публіки, що прийшла з острахом за виставу, і тепер, уже вітаючи мене з успіхом, сама мала цілковите задоволення на душі.

Публіка прийняла виставу і ясно виявила своє захоплення. Ще раз скажу: я мав цілковиту сатисфакцію, особливо коли до мене в убиральню прийшов російський актор Смирнов [1], з яким я раніш не був навіть знайомий, і, дружньо стискуючи мені руки, сказав:

— Позвольте мне пожать вам руку от всего сердца русского артиста за вашу высокохудожественную игру. Я сам играю роль городничего, но прямо и откровенно вам говорю, что все мы играем по раз намеченному уже шаблону, а того жизненного

[1] Д. Ф. Смирнов — характерний актор. Довгий час працював у Києві.

колорита, того чего-то нового, натурального, что вы дали в этой роли, мы до сих пор дать не могли.

Все це він висловив з великою щирістю, яку рідко хто коли бачив, — кажу: з щирістю — тому що в ту мить я бачив у нього сльози на очах.

Вистава пішла далі, викликаючи ще більше захоплення публіки. В кінці п'єси акторів викликали без кінця. Так закінчився цей день, день історичний у розвої українського театру. Трупа повершила рекорд, склала іспит на натуру...

М. К. Садовський. Мої театральні згадки.
Держвидав України, К., 1930.

О. І. Южин-Сумбатов

(1857—1927)

Майже піввіку творчого життя віддав театрові Олександр Іванович Южин-Сумбатов — видатний російський актор і театральний діяч, історик і теоретик театру, педагог і публіцист, талановитий драматург, обраний за літературну діяльність почесним членом Академії наук.

На сцену Малого театру він приходить з Московського університету і скоро стає тут одним з провідних акторів.

У своїй творчості Южин, за висловом В. І. Немировича-Данченка, зумів «поєднати благородний пафос з переконливістю широкого історичного світогляду». Його сценічні прийоми, могутній темперамент грунтувались на глибокому аналізі ролі, знанні епохи, історії літератури та театру.

За довгі роки творчої діяльності в Малому театрі О. І. Южин-Сумбатов зіграв 255 ролей.

Важливе місце в його репертуарі займають образи трагедійного та романтичного плану. Отелло, Гамлет, Річард III, Яго, Макбет, Цезар, Коріолан у п'єсах Шекспіра; рицар Дюнуа («Орлеанська діва»), маркіз Поза («Дон Карлос»), Мортімер («Марія Стюарт») та ін. у п'єсах Шіллера; ролі в п'єсах Гюго — Рюї Блаз, Карл V та ін.; трагедійні образи в російських п'єсах: Іван Грозний («Василиса Мелентьєва» О. Островського та О. Гедеонова), Гліб Миронович («Посадник» О. Толстого) та ін.; Кромвель у п'єсі А. Луначарського «Олівер Кромвель».

Створені Южиним образи позначаються глибоким пафосом гуманізму й вільнолюбства, що «завжди знаходять шлях до справді благородних сердець, особливо найбільш свіжих сердець юнацтва і людей з народу»,— так оцінив творчість актора А. В. Луначарський.

О. Южин вважав, що реалізм завжди повинен поєднувати в єдине ціле «побут з романтикою». Таке поєднання забезпечувало життєву правдивість образів, створених актором у трагедії і романтичній драмі, давало йому можливість з успіхом грати в реалістичній драмі і комедії. Саме тому до найкращих образів актора належать і такі образи, як Чацький, Фамусов та Репетілов («Лихо з розуму» О. Грибоєдова), Телятєв («Шалені гроші» О. Островського), Фігаро, Болінгброк («Склянка води» Скріба).

Южин-Сумбатов відомий і як автор шістнадцяти п'єс, більшість яких мала широке сценічне життя («Ланцюги», «Старий гарт», «Джентльмен», «Зрада», «Нічний туман» та ін.).

Видатний актор дбайливо виховував акторську молодь, керуючи одним з драматичних класів Московського філармонічного училища. Велику виховну роботу з акторською молоддю провадив він і в Малому театрі, особливо з того часу, коли був призначений його керівником.

Як теоретик театру й публіцист О. Южин пропагував реалістичне мистецтво, зокрема творчий метод Малого театру, пристрасно боровся проти стилізації, естетства, символізму та інших декадентських течій у театрі. «Театр символів є найбільша нісенітниця», — з гнівом писав він за передреволюційних років.

О. Южин належав до числа тих представників старої інтелігенції, які після Великої Жовтневої соціалістичної революції віддали своє мистецтво народові-переможцю.

Радянський уряд високо оцінив багатогранну діяльність О. І. Южина. В 1922 р. йому було присвоєно почесне звання народного артиста республіки.

МАЙБУТНЄ ТЕАТРУ

1910 РІК

Ви хочете знати мою особисту думку про майбутнє театру? Повідомляю вам моє кредо, знаючи прекрасно, що воно дисонує з усім, що я читаю й чую про театр. Тому на широку симпатію до нього я не розраховую.

Театр піде по шляху, по якому піде саме життя *в його повному обсягу,* тобто в його внутрішній духовній суті, як би вона не розрослася й не заглибилась, і в зовнішніх його формах, як би вони не різноманітились. Театр був, є і буде екстрактом життя. Всі форми театру, відірвані від життя чи зв'язані з ним тільки якоюсь однією стороною, — мертвонароджені утвори, котрі живуть лише тому, що в театрі як *видовищі* часто вирішальну роль відіграють тимчасові капризи людства, викликувані, простіше, модою. Але в театрі, як у *мистецтві,* принцип щільного зв'язку, цілковитої єдності з життям є принцип незмінний і невмираючий.

Театр настроїв або театр зовнішніх побутових форм, театр стилізації або театр найдетальнішої виписки реальних явищ — одно слово, усі антитези театру, що відводять його в бік від *всеосяжної* правди життя, являють собою нездорову гіпертрофію і не житимуть. Вірно зрозумілий реальний театр, в якому, починаючи від форми чобота й характеру бороди і кінчаючи найглибшими проявами людської душі в її безмежній різноманітності, все пов'язане з життям в його великому обсягу, — тільки, повторюю, такий вірно зрозумілий реальний театр подолає своєю правдою всі тимчасові викривлення, що спотворюють по черзі його великий смисл. Тільки перед такою могутньою силою, як правда душі і правда тіла, об'єднані художньою творчістю і пройняті гармонією краси, — тільки перед нею збліднуть і зав'януть нездорові квіти вишуканості чи ситих капризів. Тільки перед нею затихнуть захоплення кликуш. Тільки повернувшись лицем до правди в усьому її обсягу, засяє театр властивим його ідеї світлом.

Коли театр зможе втілити в усьому обсягу гетевського «Фауста», з однаковою правдою й силою передаючи і середньовічний колорит *побуту,* і *душу* Фауста, і міщанську трагедію

Маргаріти, і вічну боротьбу диявола з богом, і реалістичні подробиці погрібця Ауербаха, і символічний смисл воскреслої Еллади, — тільки тоді театр досягне своєї мети. І якщо народився Гете, що зумів написати «Фауста», хто посміє усумнитися в тому, що народиться театр, який його зіграє?

Коли буде такий театр, тоді тільки здійсниться і найвища *мета* театру, — щоб глядач грав душею й нервами разом з актором. У цьому весь смисл справжнього театру не як видовища, а як мистецтва. Це злиття залу й сцени може і має статися не шляхом гіпнозу, не шляхом нервового сприйняття, не шляхом літургій або діонісових свят [1], що відійшли у вічність, а шляхом тієї правди, якою Лев Толстой, у галузі романа, вводить нас цілком в епоху війни і миру сто років тому.

Ніякі могутні тиски громадських настроїв чи гулу критиків і знавців змінити цього переможного розвитку театру не можуть, ніякі однобокі успіхи йому не перешкодять, як не могли змінити смисл театру всі мерзенні наросли на благородному тілі справжньої краси.

Майбутнє за реалізмом, звільненим від вузького тлумачення цього поняття і викривлення його смислу. В цьому мій особистий символ віри, і він тільки й зв'язує мене з сучасним театром, який весь поринув у зигзаги та галас непотрібних слів.

Александр Иванович Южин-Сумбатов.
Записи, статьи, письма.
«Искусство», 1951.

МАЛИЙ ТЕАТР В ЙОГО СПРАВЖНІХ ТРАДИЦІЯХ

1921 РІК

... Я по можливості коротше спробую дати, до відома всіх, кому дорогий не тільки Малий, а весь російський театр, ті точні визначення наших традицій, що перейшли до нас від засновників нашого театру через тих наших старших товаришів — Медведєву, Федотову, Нікуліну, Самаріна, Шумського й багатьох інших, зрілість чи старість яких збіглася з нашою молодістю і молодість яких збіглася з кінцем чи розквітом життя Щепкіна, Мочалова, Садовського, так само як через нас вони передаються тим, хто тепер або вже працює на головних постах з нами, залишками трупи 80-х і 90-х років, або готується до цієї роботи. З цієї стислої в міру можливості схеми виступить правдивий образ Малого театру, його справжні традиції, і з неї ж буде видно, наскільки далекі ці традиції від усього нерухомого й застійного. Тоді лише й можна судити, наскільки він вірний цим традиціям і наскільки він відходить од них.

[1] Свята на пошану Діоніса—за грецькою міфологією, бога плодючості, вина й веселощів.

Традиції Малого театру стосуються трьох сторін його роботи. По-перше — сценічного втілення. По-друге—репертуару. По-третє — зовнішніх форм його праці.

Традиції сценічного втілення Малого театру вимагають насамперед великої особистої індивідуальності на ролі всіх родів і розмірів. А всяка особиста індивідуальність усуває всяку можливість і окремої копії і всякого сценічного трафарету. Протягом майже сорока років моєї особистої праці в Малому театрі мені від справді цінних членів Малого театру ні разу не доводилося чути слова схвалення про будь-яке блискуче наслідування актора найлюбиміших і найвидатніших наших взірців. І навпаки: якщо новий виконавець вносив свої тони, своє нове трактування в роль, створену одним з найвидатніших його попередників, усі видатні члени трупи перші відзначали це зрушення як нове досягнення театру і ніколи як ламання традицій.

Ця головна традиція Малого театру, у відношенні до виконавців, полягає у вимозі життєвої правди, внутрішньої сили і творчої оригінальності виконання.

Вона тісно й нерозривно зв'язана з іншою, не менш внутрішньо важливою й значною: життя на сцені у виконуваній артистом ролі повинно заступати особисте життя артиста. Ця традиція довела Малий театр колись до тієї високої досконалості психологічного заглиблення гри артистів, при якій однаково життєвими, правдивими і близькими душі глядача були і найвищі героїчні емоції і найпростіші повсякденні переживання. Цим останнім надавалося таким способом виняткової значливості і незвичайної глибини, і побут набував значення епосу, коли ця традиція, розширюючи смисл акторської особи, виводила її з площини відтворення на вищий ступінь переродження.

Це не давалося дарма. Ті кращі і визначніші артистичні сили, для яких ця традиція ставала частиною їх єства, платилися й платяться тим, що фантастичне життя превалює над їх особистим реальним життям, і в результаті не тільки сила та глибина, але й щирість, правдивість їх реальних переживань, ставала набагато слабішою, ніж ті самі властивості їх сценічних радощів і жалів. Часто створювалось враження, що вони в житті грають, і дуже погано, тоді як на сцені вони — саме ті, у що вони цілком поринули душею й тілом.

Значення цієї традиції незмірне. Лише з нею та з неї і могла вирости перша традиція — правди, сили й оригінальності. Рівень художньої висоти театру різних епох цілком залежить від ступеня більшого чи меншого переймання нею, від більшої чи меншої кількості артистичних сил, для яких сцена перестала бути виставою й грою, а стала справжнім життєвим шляхом, і які вміють жити великою силою мрії, реалізованої їхнім духом і тілом.

Третя традиція цього роду — створення справжньої колективної творчості, злиття в одне згуртоване й єдине ціле всіх окремих

видатних індивідуальностей. Цей колективізм входив у суму традицій Малого театру багато раніше, ніж він увійшов у лозунги сучасної держави і вже як відбиття політичного домінанту покладений в основу програм будівників нового театру. Тому новий театр, незважаючи на ворожість його керівників до старого театру, нам ближчий і дорожчий, ніж вони це гадають. Але між нами і цими керівниками одна принципова й непримиренна розбіжність: ми, старий театр, чи Малий, чи Художній, чи Камерний, чи Коршівський, який завгодно з так чомусь презирливо званих «професіональними» (хоч важко зрозуміти, який злочин бути професіоналом у державі, майбутнє якої будується цілком на професійних спілках), — ми вважаємо, що художній колектив повинен геть увесь складатися з видатних індивідуальностей, ex primus inter pares, з талановитих майстрів і художньо сильних організмів. Вони поки що цієї вимоги не висувають. Художній колектив не може бути лише зборищем сильних і витривалих людей. Він потребує інших умов для свого комплектування. І як трупа не може виконати завдань, що їх покладають на полк чи теслярську артіль, так і ця артіль у своїй масі може виділити з себе ряд талановитих людей, але не здійснити завдань театру рядовим зарахуванням до нього непідготовлених або нездібних одиниць.

Ось три головні традиції художньої творчості Малого театру. І раз назавжди треба відмовитися від думки, що Малий театр вимагає якихось повторень задів і грамофонних відтворень старих наспівів, а ще менше — установлених здавна місць розташування акторів на сцені і т. д. Я мав щастя грати на сцені Малого театру Чацького з І. В. Самаріним, який безпосередньо одержав роль Фамусова після Щепкіна, з О. П. Ленським після Самаріна, з В. М. Давидовим — хоч і не артистом нашого театру, але який, за його власними словами, «виріс на ньому», грав Репетілова з К. М. Рибаковим і тепер граю його сам,—і ні один з усіх цих виконавців жодною нотою не повторював свого попередника і не нагадував його, кожний створював своє більш чи менш яскраве, але все було в тоні Малого театру, побудованому на основах тих трьох головних традицій, про які я говорив і які були однаково злиті і з трагіком Мочаловим, і з коміком Щепкіним, і з побутовцем Провом Садовським, і з усіма їхніми сучасниками, наступниками і наступницями, починаючи з Єрмолової, і будуть злиті з майбутніми носіями тих самих безсмертних начал. Про цей тон Малого театру нема місця тепер говорити. Але я мушу тут указати на те, що цей загальний тон без кінця краю варіюється, чужий будь-якому трафаретові, і, побудований на загальних вимогах правди, сили і простоти, зберігає свою гармонію скрізь, проте інакше звучить у п'єсах Шекспіра й Шіллера, ніж у Грибоєдова, інакше у Гоголя, ніж у Пушкіна, інакше в Мольєрі, ніж в Островському. Це—перша умова справжньої життєвої правди.

Другий відділ наших традицій (репертуарний) теж визна-

чається здебільшого, нехай пробачать мені цей зовсім не академічний вислів, «з кондачка».

Традиція Малого театру ніколи не була й не буде традицією невірно зрозумілого музеїзму. Малий театр насамперед—живий і життєздатний організм, що вічно оновлюється, і ніколи він не поринав у порох мумій та розкопок, якими б цінними вони не були. Ще менше він був виключно театром, наприклад, того самого Островського. Сам О. М. Островський, що був недовго, ледве півроку, управляючим його трупою, поставив за цей короткий строк п'єсу Шіллера, свою п'єсу і чотири п'єси сучасних авторів. Як мудрий керівник і геніальний драматург, він прекрасно розумів, що коли б не давати простору людському розумові, то після Софокла чи Евріпіда вже не бачити б сцени Шекспірові чи Лопе де-Вега, після них — Шіллеру й Гете і т. д. Коротше, Омар, який спалив Александрійську бібліотеку тому, що коли в ній книги повторюють Коран, то вони зайві, а коли говорять нове — шкідливі, навряд чи годився б у директори театру, хоч би як розхвалювали його за підпал сучасні йому мулли і правовірні.

Цього погляду дотримувався й дотримується Малий театр. Зберігаючи дорогоцінні твори минулого, він повинен відображати сучасне. Не діло художнього інституту сцени заступати шлях вільної творчості письменників, і ми знаємо на тому ж Островському, що ряд його п'єс, знятих через неуспіх за його життя, десятки років наповнював театр після його смерті, що ніхто не стає класиком за життя, хіба що йому особливо пощастить щодо газетної реклами.

Репертуарна традиція Малого театру — певна й незмінна протягом майже століття — вимагає насамперед, звичайно, основного репертуару, який включає в себе окремі зразки найвидатніших письменників минулого, без різниці напрямів—строго класичного, романтичного, реального, філософського, репертуару трагічного й комедійного, хоча б мелодрами і фарсу, коли вони талановиті і дають розумне хвилювання й оздоровлюючий сміх, коли вони не грають на низьких і почуттєвих струнах, коли вони освіжають сили стомлених трудових людей. Потім друга, не менш важлива й значна частина репертуару — відображення сучасного театру літературної творчості, включення творів, позначених драматургічним талантом. Без цього театр не може існувати, не рискуючи стати музейним сховищем. Нехай він робить ряд помилок, але одне досягнення згладить їх усі. Не помиляється той, хто лежить у труні.

Значить, ця традиція Малого театру виявляється в багатстві, різноманітності, повноті і художній життєвості його репертуару і, звичайно, у його відповідності до артистичних запитів великих талантів, бо кожний театр є насамперед об'єднане співробітництво поета й актора, спрямоване на втілення мрії першого в життя другого.

Третя й остання частина наших традицій полягає в різнома-

нітних і складних зовнішніх формах безперервної праці. Культ особистостей, сума яких становить художній колектив, завжди лежав в основі ділового життя Малого театру. Нехай іноді цей культ, наприклад, актора, викликав невдачі окремих спроб, але Малий театр зберіг акторську майстерність у той тяжкий час, коли під тиском пристрасності, про яку я казав вище, і під впливом набіглої хвилі шукань і дерзань, що принесли і найплодотворніші результати, в театрі став помітно переміщуватись центр ваги з виконавця на nature morte, на обстановку.

І значно раніше, ніж звільнена Росія визнала робочу людину володарем свого життя, між артистами і технічними службовцями, що працюють на сцені Малого театру, встановився міцний і дружній зв'язок. Талановитий парикмахер, машиніст, технічний робітник, кравець, службовець адміністрації, гардеробу, квиткового контролю так само люблять і бережуть свій театр, як і кожний артист. Цей відбір стався саме в силу основної традиції театру — в свою чергу берегти й охороняти тих, хто любить театр діяльною любов'ю, не на словах, а ділом, високою якістю своєї праці.

Друга традиція цього роду — пристрасна любов до свободи театру. Малий театр від Щепкіна й Мочалова до нашого століття був завжди пасинком бюрократії і досягнув великих результатів на початок 900-х років. Насамперед кожна спроба так званої колись «Контори» керувати ходом внутрішньої роботи Малого театру їй дорого коштувала: трупа повставала проти кожної її спроби вилучити з Малого театру когось з її цінних працівників будь-якої категорії, а артисти часто-густо фактично боролися проти всякого втручання будь-кого зовні в її художнє життя. Нехай це не завжди навіть було потрібним і ще рідше — успішним, але це була наче невисловлена аннібалова клятва, нам заповідана Мочаловим і Щепкіним, Садовським і Шумським, який не завагався імператорові Олександру II на його запитання: «Чи є хороші п'єси?» — відповісти: «Цензура не пропускає, в.в.», чого, звичайно, нижче начальство йому ніколи не забуло. Друге досягнення цієї боротьби з колишнім чиновницьким управлінням виявилося в тому, що вже перших років нашого століття керівництво художнім життям Малого театру не могло бути доручене комусь іншому, крім членів його трупи, чи то у вигляді ради, чи окремих управляючих.

Не завжди ця боротьба провадилася однаковим способом, так само як і всі традиції художнього роду не завжди могли виявлятися в усій їх силі і повноті. Її форми можна розглядати виключно в історичній перспективі. Треба врахувати всі фактори, з яких складалася оточуюча театр атмосфера епох, що передували великій революції. Але немає хоч трохи значного артиста, який не стояв би за художню волю театру як за єдиний вищий закон існування. Бунтівливий дух великого трагіка Мочалова і дошкульний сатиризм Михайла Садовського протягом трьох чвертей

століття зближувалися один з одним єдністю цієї традиції, а цілий ряд стійких борців за свободу театру створив з його трупи те об'єднане ціле, перед яким часто мусила відступати влада всемогутньої сваволі. Над цим питанням слід багато й вдумливо працювати, строго зіставляючи всі матеріали, враховуючи всі умови, і тільки тоді, в результаті цієї роботи, наявність безперервного впливу цієї традиції на весь хід розвитку Малого театру виступить в повному освітленні. Без її впливу «Овече джерело» і «Егмонт», «Зоря Севільї», «Дон Карлос», «Ернані» і «Рюї Блаз» не побачили б рампи Малого театру в похмурі дні реакції 80—90-х років. Така була художня воля Малого театру.

Третя традиція зовнішніх форм життя — підкорення тій неписаній дисципліні, за якою людині легше знести всі муки, коли в неї вдома помирає дружина чи дитина, ніж зірвати спектакль. Друковані правила і різні стягнення згідно з ними завжди існували, але застосовувались лише проти тих поганих членів, без яких не обійдеться жоден колектив. Але не на них тримався й тримається старий театр.

Ось три роди основних, найголовніших художніх, репертуарних і громадських традицій Малого театру. Оскільки вони застосовуються в житті чи оскільки життя дозволяє їх застосовувати — інше питання, і не мені про це судити. Але коли говорять про традиції Малого театру, нехай говорять про ці, а не про арабські казки дозвільних Шехерезад або не про ті черепашки, які налипають на кожний корабель далекого плавання.

Александр Иванович Южин-Сумбатов.
Записи, статьи, письма.
«Искусство», 1951.

О. М. Горький

(1868—1936)

Основоположник пролетарської літератури в нашій країні і в усьому світі Максим Горький (Олексій Максимович Пєшков) визначив своєю творчістю нову епоху не тільки в історії літератури, а й в історії театру.

Міцний зв'язок з революційним рухом робітничого класу Росії, особиста дружба з В. І. Леніним та Й. В. Сталіним визначили творчий шлях М. Горького як ідеолога радянської літератури, наставника радянських письменників.

Театральній діяльності письменника властиві ті самі риси, що й всій його багатогранній творчості. Починаючи від юнацьких спроб вступити до однієї з провінціальних трун і стати актором-професіоналом і до величезного піклування про розвиток радянського театру в останні роки життя, Горький ніколи не втрачав інтересу до театрального мистецтва, розширював міцні особисті зв'язки з його кращими діячами.

Вже за перших років своєї літературної діяльності, працюючи в газетах «Нижегородский листок», «Одесские новости», «Самарская газета», М. Горький виступає як театральний критик і рецензент. У своїх рецензіях він гостро засуджує пустопорожні п'єси російських драматургів-ремісників В. Крилова, І. Шпажинського та ін., французьких «спритних драморобів» Скріба та Сарду, рішуче виступає проти декадентського мистецтва, яке він вважав за «явище шкідливе, антигромадське».

В 1897 р., коли Горький жив у с. Мануйлівці, на Полтавщині, він організував аматорський гурток, сам ставив п'єси і грав у них. У репертуарі гуртка була, зокрема, п'єса І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля», в якій М. Горький виконував роль Націєвського.

Одним з найяскравіших виявів наполегливої боротьби за кращі традиції російського сценічного реалізму, за демократизм і народність театру була драматургічна діяльність Горького. Вже першими своїми п'єсами («Міщани», «На дні», «Дачники») він приносить на сцену нове коло ідей. Куцим ідеалам, паразитичному життю міщанства й буржуазної інтелігенції письменник протиставляє образ робітника-революціонера Нила. Великою подією була постановка п'єс М. Горького на сцені Московського Художнього театру. За словами К. С. Станіславського, М. Горький був «головним зачинателем громадсько-політичної лінії» у МХАТ.

У своїх п'єсах — «Діти сонця» (1905 р.), «Варвари» (1905 р.), «Вороги» (1906 р.), «Останні» (1908 р.), «Васса Железнова» (перший варіант—1909 р.), «Чудаки» (1910 р.), «Зикови» (1913 р.), «Фальшива монета» (1913 р.), «Старик» (1915 р.) — Горький змальовує загнивання й загибель російського капіталізму, виводить на сцену представників пролетаріату — тих, хто неодмінно переможе в борні за щастя людства.

Сповнені глибокої оптимістичної віри в торжество революційного народу, п'єси Горького переслідувалися царською цензурою, деякі з них побачили світло рампи лише після Жовтня. Але роль його драматургії в ідейному озброєнні вітчизняного театру важко переоцінити. Особливо широко звертається до драматургічних творів великого письменника радянський театр, спираючись на них у своїй боротьбі за опанування методу соціалістичного реалізму, за високу майстерність акторів і режисерів.

За радянських років М. Горький пише п'єсу «Сомов та інші» (1930 — 1931), в якій розповідається про боротьбу радянських людей проти шкідників і ворогів народу, починає здійснення широкого задуму — створення драматичної трилогії про загибель російського капіталізму і перемогу Великої Жовтневої соціалістичної революції. Проте завершено було лише дві п'єси трилогії — «Єгор Буличов та інші» (1931 р.) і «Достігаєв та інші» (1932 р.). Написати третю частину трилогії Горький не встиг.

В останній рік свого життя письменник створює другий варіант «Васси Железнової» (1936 р.) — по суті цілком нову п'єсу.

Драматургія М. Горького стала могутньою силою у формуванні соціалістичного змістом, національного формою театрального мистецтва братніх народів СРСР. Подіями великого громадського значення були вистави його п'єс у театрах Радянської України: «Останні» й «Єгор Буличов та інші» в Київському театрі ім. Франка, «Єгор Буличов та інші» і «Васса Железнова» в Харківському театрі ім. Шевченка тощо.

Думки і погляди М. Горького на театр, його драматургічна спадщина відзначаються величезною філософською й соціальною глибиною, пролетарським гуманізмом, публіцистичною гостротою. Горький — справжній новатор. Його реалізм — це реалізм соціалістичний, який змальовує й розкриває не тільки особисту долю окремих людей, а й ті ідейні процеси, що відбуваються в житті. Своєрідною є горьковська драматургічна техніка, його письменницька майстерність, яка служить завданням реалістичного змалювання дійсності.

Свою драматургічну творчість М. Горький пов'язував з живою театральною практикою, допомагав акторам і режисерам своїми порадами. Він виступав як ініціатор і натхненник створення цілого ряду нових театральних колективів (наприклад, ленінградського Великого драматичного театру, що носить зараз ім'я письменника), пише кілька кіносценаріїв, опубліковує дуже важливі статті з питань драматургії.

Творчість М. Горького накреслила шляхи розвитку радянської літератури та театру, визначила найважливіші принципи мистецтва соціалістичного реалізму. Її бойовий, наступальний характер, партійність, гуманізм, глибина узагальнень, художня завершеність назавжди залишаться зразком для радянських митців.

ПРО П'ЄСИ

Найтрудніше й найгірше засвоюються прості думки. От, наприклад, за сто років до наших днів Гете сказав: «У діянні початок буття».

Дуже ясна й багата думка. Немовби самосильно виникає з неї такий же простий висновок: пізнання природи, зміна соціальних умов можлива тільки за допомогою діяння. Виходячи звідси, Карл Маркс сказав: «Філософи лише по-різному *пояснювали* світ, але справа полягає в тому, щоб *змінити* його».

Прості думки погано засвоюються тому, що людство століття прожило в туманах спокусливої і лукавої мудрості, цілком необхідної володарям життя для того, щоб приховати ганьбу, жах

і непримиренність соціально-класових суперечностей, які в наші дні дорозвинулись до мерзотної очевидності, — прикрити її вже неможливо ніяким мудруванням, ніякою хитрою брехнею. Але споконвіку дана звичка мудрувати лукаво все ще діє, і особливо міцно сидить вона в мозку людей, які не вважають себе відповідальними за мерзенність життя. Розумові цих людей прості істини немовби хімічно ворожі.

Про те, чим займались і займаються філософи, коротко, але цілком зрозуміло розповів байкар Іван Хемніцер у байці «Метафізик». Суть цієї байки така: якийсь юнак, гуляючи в полі і роздумуючи «про начало всіх начал», упав у яму, звідки своїми силами вилізти не міг. Йому кинули мотузку, але він зразу ж поставив запитання: «Мотузка — що таке?» Йому сказали, що філософствувати про мотузку як «річ у собі» — не час, — вилазь. Але він запитав: «А час—що?» Тоді його залишили в ямі, де він і по цей день міркує: чи необхідний всесвіт, і якщо необхідний, то — для чого?

Метафізики, відриваючи думку від діяння, переносять її в безплідну ділянку чисто словесних, логічних формул, а час можна збагнути тільки як вмістилище руху, тобто — діяння.

Робітничий клас, який іде нині до влади над світом, є родоначальник нового людства і цілком нового ставлення до світу, — він заповнює час своєю працею і усвідомлює весь світ як своє господарство.

Художник слова має право уявити собі робітничий клас в образі історичної, всесвітньої людини, джерелом наймогутнішої, всеперемагаючої енергії, творцем «другої природи» — матеріальної і «духовної» культури.

Робота збуджує мислення, мислення перетворює робочий досвід у слова, стискає його в ідеї, гіпотези, теорії — у тимчасові робочі істини.

Кожний знає, що перетворити слово в діло значно важче, ніж діло в слово.

Літератор, працюючи, одночасно перетворює і діло в слово і слово — в діло. Основний матеріал, з яким працює письменник,— слово.

Народна мудрість дуже правильно і влучно — у формі загадки — пояснює значення слова: «Що таке: не мед, а до всього липне?»

У світі нашому нема нічого, що не мало б імені, не було б укладене в слово. Все це — примітивно просто, але мені здається, що значення слова недостатньо освоєне молодими авторами п'єс.

Вважаю за потрібне попередити, що все нижчеподане я говорю не як автор п'єси, а як взагалі літератор і театральний глядач. У нас, на жаль, ввійшло в звичай, що юнак, який написав одну-дві п'єси, уявляє себе «цих справ майстром», зразу ж почи-

нає приладнувати до них газетні статейки або ж усні доповіді, в яких розповідає «місту і світу» про методи своєї творчості і навіть інколи намагається вигадати щось на зразок «теорії драми». В силу міркувань, які надалі — я надіюсь — будуть зрозумілі правильно, я вважаю себе вправі піти за поганим прикладом. Я написав не дві, не п'ять, а близько двадцяти поганих п'єс, і як старий літератор зобов'язаний поділитися з молоддю моїм досвідом.

П'єса — драма, комедія — найважча форма літератури, — важка тому, що п'єса потребує, щоб кожна діюча в ній одиниця характеризувалась і словом, і ділом самосильно, без підказувань з боку автора. В романі, в повісті люди, зображувані автором, діють за його допомогою, він весь час з ними, він підказує читачеві, як треба їх розуміти, пояснює йому таємні думки, приховані мотиви дій зображуваних постатей, відтіняє їх настрої описами природи, обставин і взагалі весь час тримає їх на ниточках своїх цілей, вільно і часто — непомітно для читача — дуже спритно, але довільно керує їх діями, словами, ділами, взаємовідносинами, всіляко піклуючись про те, щоб зробити постаті романа найбільш художньо ясними й переконливими.

П'єса не допускає такого вільного втручання автора, у п'єсі його підказування глядачеві виключаються. Дійові особи п'єси створюються виключно і тільки їхніми словами, тобто чисто розмовною мовою, а не описовою. Це дуже важливо зрозуміти, бо для того, щоб постаті п'єси набрали на сцені, в зображенні її артистів художню цінність і соціальну переконливість, необхідно, щоб мова кожної постаті була суворо своєрідна, гранично виразна, — тільки при цій умові глядач зрозуміє, що кожна постать п'єси може говорити і діяти тільки так, як це твердить автор і показують артисти сцени. Візьмімо, для прикладу, героїв наших прекрасних комедій: Фамусова, Скалозуба, Молчаліна, Репетілова, Хлестакова, Городничого, Расплюєва і т. д., — кожна з цих постатей створена невеликою кількістю слів і кожна з них дає цілком точне уявлення про свій клас, про свою епоху. Афоризми цих характерів увійшли в нашу буденну мову саме тому, що в кожному афоризмі з граничною точністю висловлено щось беззаперечне, типове.

Мені здається, що звідси досить ясно, яке величезне і навіть вирішальне значення має розмовна мова для створення п'єси і як настійно необхідно для молодих авторів збагачувати себе вивченням розмовної мови.

Загальною й печальною вадою нашої молодої драматургії є, насамперед, бідність мови авторів, її сухість, безкровність, невиразність. Усі постаті п'єс говорять одним і тим же ладом фраз і неприємно дивують одноманітною стертістю, заяложеністю слів, що зовсім не відповідає нашій бурхливій дійсності, тому напруженню творчих сил, в якому живе країна і яке не може не позначитись і в галузі словотворчості. Підла і шкідлива чи чесна, соці-

ально цінна справа перетворюється на сцені в нудний шум безбарвних, недбало пов'язаних слів.

Ми живемо в атмосфері ненависті до нас з боку дикунів Європи, її капіталістів, нам теж потрібно уміти ненавидіти, — мистецтво театру мусить допомогти нам у цьому; навколо і серед нас сичить засмучене міщанство, — театр, оголюючи перед глядачем наймерзеннішу суть міщанина, повинен збуджувати презирство й огиду до нього; нам є чим гордитися, є чому радуватись, але все це не відображається в художньому слові з належною силою. Наша молода драматургія — нижча від героїчної нашої дійсності, а основне призначення мистецтва — піднятися над дійсністю, поглянути на справу сучасного дня з висоти тих прекрасних цілей, які поставив перед собою робітничий клас, родоначальник нового людства. Ми зацікавлені у точності зображення того, що є, лише настільки, наскільки це необхідно нам для глибшого й яснішого розуміння всього, що ми повинні викоренити, і всього, що має бути створене нами. Героїчна справа потребує героїчного слова.

Що мистецтво ніколи не було, не могло бути «самоціллю» для себе — в наші дні це надто ясно з того, як трагічно знесилило воно разом з дряхлістю класу, його старого замовника і споживача, і як швидко росте воно разом з культурно-революційним зростанням пролетаріату. Так само як релігія, воно в буржуазному суспільстві служило певним класовим цілям, так само як у галузі релігії, в мистецтві були єретики, які марно намагалися вирватись із полону класового насильства і платили за ганьбу сліпої віри в «непорушні істини» міщанства виснажливою тривогою невір'я в безмежну творчу силу історичної людини, в її беззаперечне право руйнувати і створювати.

Особисто я причиною невір'я вважаю відсутність пристрасті до пізнання і недостачу знань. Але, зрозуміло, я не тверджу, що знання потребує віри в нього, знання — безперервний процес вивчення, дослідження, і якщо воно стає віруванням, значить воно — перервалось.

У нашій країні жадоба знань розгоряється все палкіше; особливо могутньо і продуктивно ця жадоба заявляє про себе в галузі науки і техніки. Молоді наші вчені і техніки дивують зрілістю своєю, пафосом любові до знання, багатством своїх досягнень і сміливістю намірів. Молоді літератори явно недооцінюють важливість знань. Вони немовби занадто надіються на «натхнення», але мені здається, що «натхнення» помилково вважають збудником роботи, певно воно з'являється вже у процесі успішної роботи як наслідок її, як почуття насолоди нею. Не зовсім доречно і занадто часто молоді літератори вживають гучне і теж не дуже визначене церковне слівце — «творчість». Створення романів, п'єс і т. д. — це дуже важка, копітка, дрібна робота, якій передує довге спостереження явищ життя, нагромадження фактів, вивчення мови.

«Творчість» більшості драматургів наших зводиться до механічного, часто непродуманого і довільного сполучення фактів у рамках «заздалегідь обдуманого наміру», при цьому «класова начинка» фактів взята поверхово, та так само поверхово обдумано і «намір», погано обдуманий намір калічить факти, не розкриває їх змісту, а до цього додається груба шаблонність характеристик людей за класовою ознакою. Безперечно, що «класова ознака» є головним і вирішальним організатором «психіки», що вона завжди з різною мірою яскравості забарвлює людське слово і діло. В каторжних, насильницьких умовах держави капіталістів людина мусить бути найпокірнішою мурашкою свого мурашника, на цю роль її прирікає послідовний тиск сім'ї, школи, церкви і хазяїв, почуття самозбереження посилює її покірність законові й побуту; все це — так. Але конкуренція в надрах мурашника така сильна, соціальний хаос у буржуазному суспільстві так очевидно зростає, що те ж саме почуття самозбереження, яке робить людину покірним слугою капіталіста, вступає у драматичний розлад з її «класовою ознакою».

У наші дні в середовищі європейської інтелігенції такі «розлади» стають звичайним явищем, вони неминуче будуть кількісно зростати відповідно до зростання соціального хаосу і, природно, посилювати хаос. Зрозуміло, далеко не вся безліч таких фактів свідчить про відмирання чи навіть послаблення «класової ознаки», про наявність глибокого ідеологічного переродження, ні, — значно частіше справа пояснюється просто: старий господар одряхлів, розоряється, — слуги наближаються до нового господаря і зовсім не завжди з наміром працювати з ним, а лише для ознайомлення з його якостями. Крім цього, не слід забувати, що деякі тварини мають здібність «мімікрії» — здібність наслідувати навколишню обстановку, зливатися з нею з метою самозбереження, самозахисту. Звичайно злиття це неглибоке, воно зникає, як тільки проминула небезпека.

Класичним випадком такої мімікрії є поведінка російської «революційної» інтелігенції в 1904—1908 роках. Потім необхідно знати і пам'ятати, що деякі класово міщанські якості широко розповсюджені, зросли до ступеня загальнолюдських, що якості ці властиві навіть пролетарям і що одна справа — погляди, друга — якості.

Історична людина, та, яка за 5—6 тисяч років створила все те, що ми називаємо культурою, в чому втілена величезна кількість її енергії і що є грандіознішою надбудовою над природою, значно більш ворожою, ніж дружньою їй — ця людина як художній образ — найбільш висока істота. Але сучасний літератор, драматург має справу з побутовою людиною, яка віками виховувалась в умовах класової боротьби, глибоко заражена зоологічним індивідуалізмом і взагалі є постаттю надто різнобарвною, дуже складною, суперечливою. Тому: якщо ми хочемо, — а ми хочемо, — перевиховати її, нам не слід спрощувати сьогоднішню,

побутову людину, а ми повинні показати її самій собі у всій красі її внутрішньої заплутаності й роздробленості, з усіма «суперечностями серця і розуму». Треба в кожній зображуваній одиниці знайти, крім загальнокласового, той індивідуальний стрижень, який найбільш характерний для неї і кінець кінцем визначає її соціальну поведінку.

«Класову ознаку» не слід наклеювати людині зовні, на обличчя, як це роблять у нас; класова ознака не бородавка, це щось суто внутрішнє, нервово-мозкове, біологічне. Завдання серйозного письменника — побудувати п'єсу на постатях художньо переконливих, добитися тієї «правди мистецтва», яка глибоко хвилює і може перевиховати читача...

Ми знаємо, що люди — різні: цей балакучий, той лаконічний, цей — настирливий і самозакоханий, той — соромливий і невпевнений у собі; літератор живе немовби в центрі хороводу скупців, пошляків, ентузіастів, честолюбців, мрійників, веселунів і похмурих, роботящих і ледарів, добродушних, озлоблених, байдужих до всього і т. д. Але і кожна з цих якостей ще не завжди цілком визначає характер, — дуже часто вона впадає в очі тільки тому, що прихована менш спритно і вміло, ніж інша, супутна їй, але не збіжна з нею і тому здатна надто явно показати дволичність, «двоєдушність» людини.

Драматург має право, взявши кожну з цих якостей, поглибити, розширити її, надати їй гостроти й яскравості, зробити головним і визначаючим характер тієї чи іншої постаті п'єси. Саме до цього зводиться робота створення характеру, і, зрозуміло, досягти цього можна тільки силою мови, ретельним добором найбільш міцних, точних слів, як це робили найвидатніші драматурги Європи. У нас зразково повчальною п'єсою є чудова своєю досконалістю комедія Грибоєдова, який надзвичайно економно, невеликою кількістю фраз створив такі постаті, як Фамусов, Скалозуб, Молчалін, Репетілов,—постаті, в яких історично точно відбита епоха, в кожній яскраво дані її класові і «професіональні» ознаки, і які вийшли далеко за межі епохи, доживши до наших днів, тобто є вже не характерами, а типами, як, наприклад, Фальстаф Шекспіра, як Мізантроп і Тартюф Мольєра та інші типи цього роду. Людину для п'єси треба творити так, щоб зміст кожної її фрази, кожної дії був цілком зрозумілий, щоб її можна було зневажати, ненавидіти і любити, як живу. Щоб досягти цього уміння, треба вчитись читати, вивчати людей так само як читаються, вивчаються книги, — і треба зрозуміти — вивчення людей важче, ніж вивчення книг, написаних про людей. Річ, зроблена з заліза, помилково здається далеко зрозумілішою нам, ніж сама залізна руда.

Люди дуже складні, і, на жаль, багато хто впевнений, що це прикрашає їх. Але складність — це строкатість, звичайно, дуже зручна з метою пристосування до будь-якої даної обстановки, — з метою «мімікрії».

Складність — сумний і потворний результат крайньої роздробленості «душі» побутовими умовами міщанського суспільства, безперервною, дріб'язковою боротьбою за вигідне і спокійне місце в житті. Саме «складністю» пояснюється той факт, що серед сотень мільйонів ми бачимо так мало людей видатних, характерів різко визначених, людей, захоплюваних однією пристрастю,— великих людей. І ми бачимо, що мільйонами трудового народу правлять або тупоголові циніки, типу консерваторів Англії або типу колишнього президента ПАСШ Гувера, якого навіть американська преса, не соромлячись, називала «нерозумною людиною», або «убогі духом», як, наприклад, Ганді, бездарні авантюристи— Гітлер і подібні йому шахраї, на зразок — «короля сірників» Крейгера, який застрелився, а кінець кінцем за такими «героями» стоїть інтернаціональна, взаємно і непримиренно ворожа, кількісно нікчемна група капіталістів — група похмурих карикатур на людину.

У світі капіталістів сталося щось, що повинно було статись: оволодіваючи — за допомогою енергії чорноробів культури — стихійними силами і скарбами природи, люди стають усе більше безсилими і жалюгідними рабами соціальних умов класової держави, і тяжкий гніт цього рабства починають почувати навіть самі організатори його — капіталісти. Вони вже дійшли до того, що хочуть повернутися назад, вони налякані, наймані виразники їх почуттів і думок кричать: досить науки, треба зупинити зростання техніки.

Дехто з них уже проповідує, що подолати економічну кризу і безробіття можна тільки поверненням від машин до ручної праці. Але разом з тим вони всі озброюються, і Ллойд Джордж недавно заявив: «Світ напередодні нової війни». Вони не можуть жити, не організовуючи масового винищення народів, вони — професіональні вбивці робітничих мас. Відомо, що ми, люди Союзу Соціалістичних Рад, заважаємо жити групі всесвітніх грабіжників і вбивців і що вони дуже хотіли б частково — знищити нас, частково — перетворити в рабів.

Ми живемо в країні, де робітничий клас поставив перед собою важку і прекрасну мету: знищити всі умови, які спотворюють людей з дитинства. Ми боремось за дійсну свободу людини, можливу лише тоді, коли зникнуть усі причини заздрості, жадібності, ворожнечі, і ми добре знаємо, що ці причини можуть бути і будуть знищені. В основному розумінні політична і культурна діяльність соціалістів Союзу Рад зводиться не до боротьби проти людини, а до боротьби за звільнення людини від усіх тих мерзенних властивостей, навиків і забобонів, якими заразила і заражає її звироднілa, психічно нездорова буржуазія. Ми боремось проти зоологічного ідеалізму міщан для того, щоб створити умови для вільного розвитку яскравих індивідуальностей, для того, щоб забезпечити всім людям повну свободу творчості в усіх галузях.

Є люди, які не вірять, що людину можна перевиховати, звільнити від засміченості пилюкою і брудом вікового насильства. Вони не вірять, тому що не знають, вони самі засмічені, але до того вже, що неспроможні знати, неспроможні вивчати життя, бачити його брудний огидний жах і озброюватися творчим гнівом на боротьбу з організаторами жаху. Це люди ледачого і байдужого розуму, вони хочуть жити спокійно, і тільки. Деякі з них ховаються від життя за примітивними нікчемними думками про смерть, твердячи, наприклад, що «смерть — найзначніший момент життя» і що «нормальна психологія другої половини життя є психологія підготовки до смерті». Ось це, напевно, правда, бо мова йде про психологію міщанського, одряхлілого, умираючого суспільства. Нам міркувати про смерть—ніколи, ми взяли в свої руки життя і перебудовуємо його, — це надто важка робота, яка вимагає безперервного, героїчного напруження всіх сил волі і розуму.

В Союзі Соціалістичних Рад зароджується нове людство. Коли споруджують нову будову, не думають, про землетрус, який, можливо, знищить її. У нас нема охоти ховатися від життя у марних і гумористичних роздумах про катастрофи космосу, про те, що — може — через мільйон років наше сонце погасне. Ми проходимо сувору школу самоосвіти, ми вчимося мислити на процесах нашої праці, і на результатах її ми пізнаємо таємниці світу через працю, і ми справді перетворюємо життя. Де в чім, зрозуміло, ми помиляємось, але не помиляються тільки мертві, бо вони не діють.

Серед нас є непоховані мерці, вони ще п'ють, їдять, ходять по вулицях і дихають, але все навколо отруюють важким запахом тління. Але вони вже скоро зникнуть, — повернуть у господарство природи ту цінну матерію, з якої вони створені і якою користуються на шкоду оточуючим їх і самим собі.

Напевно, багато з того, що сказано вище, можна б не говорити тільки для того, щоб нагадати щось відоме: ми живемо в епоху глибоко, небувало, всебічно драматичну, в епоху напруженого драматизму процесів руйнування і творення. Але розуміють це тільки ті, хто робить, а ми все ще живемо і діємо в оточенні великої кількості людей, спокушених пошлістю неробства, серед глядачів, які споглядають і спостерігають для того, щоб критикою помилок діяння виправдати свою бездіяльність і розчулитися невинністю своєю, бо вони нікого не займають до пори, поки перед ними не стане можливість безпечно і безвідповідально підставити ніжку ближньому чи покласти камінь на шляху його.

У наші дні людина зазнає найрізноманітніших впливів буйно звихреної дійсності, вона переживає в собі самій боротьбу індивідуаліста з соціалістом, боротьбу суперечностей непримиренних, зіткнення якостей, успадкованих нею під гнітом вікового насилля міщанства, з рішучою і суворою вимогою історії — з вимогами

партії робітничого класу, покликаного історією бути родоначальником нового людства. Є люди, у яких класова, революційна самосвідомість уже переросла в емоцію, в незламну волю, стала таким самим інстинктом, як голод і любов, але є і люди, свідомість яких немовби лежить на поверхні їх розуму і, легко піддаючись ударам бойової дійсності, безперервно коливається зліва направо і зворотно.

Ставлення людей до світу зручно — хоча це буде трохи грубувато — розмістити в чотири форми: світовідчування, тобто пасивне відчування дійсності, як низки різних і неусувних протидій зростанню і рухові людини; світоспоглядання — настрій байдужий і «об'єктивний», доступний лише тим, хто ще забезпечений ситістю, спокоєм, безпекою і впевнений, що на його вік усього цього вистачить; світогляд — система «раціональних» поглядів, засвоєних у сім'ї і школі, доповнених читанням різноманітних книг, — про людину з такими універсально гнучкими поглядами чудово і влучно сказано:

«Что ему книга последняя скажет,
То на душе его сверху и ляжет».

А найдраматичнішим героєм сучасності є людина світорозуміння, — вона прагне вивчити і зрозуміти світ з метою повного освоєння його як свого господарства. Вона — людина нового людства, велика, смілива, сильна, — тому вона так гнівно ненависна людям старого світу.

Наші молоді драматурги перебувають у щасливому становищі, вони мають перед собою героя, якого ще ніколи не було, він простий і ясний т а к с а м о, як великий, а великий він тому, що непримиренний і бунтівний значно більше, ніж усі Дон Кіхоти і Фаусти минулого. Саме таким повинен бачити його драматург для того, щоб допомогти йому відчути саме таким себе.

Наше мистецтво повинно стати вище дійсності і підняти людину над нею, не відриваючи її від неї. Це — проповідь романтизму? Так, якщо соціальний героїзм, якщо культурно-революційний ентузіазм творчості нових умов життя, в тих формах, як цей ентузіазм виявляється у нас, — може бути названий романтизмом. Але, зрозуміло, цей романтизм неприпустимо змішувати з романтизмом Шіллера, Гюго і символістів...

Літературно-критичні статті.
Держлітвидав України, 1951.

ЗАУВАЖЕННЯ НА СПЕКТАКЛЬ «ЄГОР БУЛИЧОВ ТА ІНШІ» В ТЕАТРІ ІМЕНІ ЄВГ. ВАХТАНГОВА [1]

1-а ДІЯ

Про мову. Говорять більш чи менш добре, дехто — наприклад, Шура — надто «окають». Шура цього позбулася в гімназії. Інколи неправильно ставлять наголоси. Глафіра до Єгора каже: «Не хворій!» — наказовий спосіб, а на сцені вимовляють: «Не хворий».

Пролог — читання газет — чудовий [2]. Його можна вважати заслугою театру, як прийом співробітництва актора з автором...

2-а ДІЯ

Пожежник чудово зроблений вами. Хороший артист. Тільки я проти оркестру, краще, щоб були самі труби. Дайте два геліконі, ну — три. Високі труби не дають враження реву. Тонко й переконливо грає Буличов у цій сцені. Дуже смішно, і це добротний сміх. Буличов перед цією сценою танцює [3] надто багато для хворої людини. А навприсядки йому, хворому, важко. Це хороше хуліганство, і цілком в його характері. Це теж ваша заслуга перед публікою, бо цим танцем ви прикрасили п'єсу, підкреслили характер Буличова. Меланія — молодець! Взагалі все йде дуже добре. Мабуть, публіка дуже сміятиметься. Ще раз — дуже гарний пожежник. І ніс у нього хороший, і весь він правильно худий. Шкода, що не можна підсилити звук, треба міць дати, а високі труби заважають. Може, підсилювача поставити? А так виходить ріденько.

Не треба, щоб у сцені Буличова з Меланією Буличов заводив грамофон. Для танцю хай він випадково ткне пальцем, музика заграла, і він пішов танцювати. Треба, щоб танець вийшов випадково, не був заздалегідь обдуманий, а так — підійшов, ткнув, заграло — танцює. Це смішна сцена. Від пожежника я був у захопленні. Так все просто в нього. Це й добре, що так просто. Цей акт розвивався так, як я собі уявляв. Буличов по-справжньому хуліганить. І публіка на сцені добре поводиться, всі злякались.

Достігаєв трохи невиразний. Можливо, тому, що він швидко говорить. Він має бути швидким в рухах, але не в мові, і я б зробив його більш худим. Більше повинно бути в нього жестів, ру-

---

[1] У серпні 1931 р. О. М. Горький читав п'єсу «Єгор Буличов» колективу театру ім. Вахтангова. Кілька разів він бував на репетиціях цієї п'єси в театрі, розмовляв з режисурою й учасниками спектаклю, давав свої зауваження й поради. Ці бесіди, на жаль, не були записані. Збереглася стенограма тільки однієї бесіди, що відбулася в театрі після генеральної репетиції 19 вересня 1932 р. Уривки з неї тут і наведено.

[2] У пролозі перед завісою Тятін, Звонцов, піп Павлин, Башкін і Лаптєв читали уривки з газет, в яких відображалися воєнні і політичні події 1914—1917 рр.

[3] У сцені з ігуменею Меланією в 2-й дії.

ками грає: жаліючи свою кишеню, тягнеться до чужих. Він дуже подобається самому собі і здивований, коли не подобається людям.

Сцена Тятіна з Шурою трохи обтяжена гітарою. Ловко грає актор Олексія, він дає тип вірний, але гітара заважає в сцені розмови Шури з Тятіним. Цю сцену треба якось голосніше, виразніше провести.

Шура з'ясується в другій п'єсі. Тут треба дати певну послідовність. Це досить характерне явище, таких дівчат, як Шура, в нашу революцію було чимало.

Звонцов — постать безбарвна сама по собі. З провінціальних. Спроби бути активним будуть зроблені далі. Він мріє про портфель міністра.

3-я ДІЯ

Панахиди не треба[1]. Її треба викинути. Одразу — оркестр за сценою і Шура біля вікна. Крик Буличова: «К бісу, к дияволу, в яму!» А панахида не потрібна. Виходить, ніби попи за дверима стояли. Ви не забирайте його, нехай лежить тут і мурмотить, усі збіглися, його підхопили, в цей час — співають. Достігаєв з дружиною «пристають» до демонстрації, а решта публіки залишається. Це зовсім несподівана штука, і вона не вміщується у мене, цього не треба. Це ви погано придумали. І Шура у вас біжить нагору для того, щоб виправдати сходи. Який дурень буде дивитися на вулицю з горища, коли можна дивитися з вікна першого поверху?

Далі я мушу подякувати товаришам артистам. Я кажу цілком щиро: грають дуже добре. Всі грають добре. Про деякі незначні поправки я вже сказав. Лишаючи осторонь той факт, що я—автор, як глядач, можу сказати, що цікаво у вас вийшло, публіка сміятиметься, а це дуже важливо...

Пропотій надмірно страховидний. Його треба причесати і обрізати бороду, а то надто страшно. В другій п'єсі він буде вже причесаний. Оскільки в нього є «пристойне» майбутнє, то й тепер його слід трошечки причесати. Сорочечку можна й бруднішу, щоб лахміття було. Образки потемнити, він людина театральна, він грає, і це може бути показано. Дуже добре зроблено те маленьке місце, де Меланія каже йому: «Зажди». Це правильно, але говорить вона надто голосно.

Таїсії не треба ходити мишачими кроками. Вона тихенька, але не така. Тим більше, що в наступній п'єсі вона грає трохи іншу роль. Вона не дурна і дуже лиха.

Загалом мені здається, що це цікавий спектакль.

---

[1] Горький називав «панахидою» вставну сцену з попами. В кінці 3-ї дії піп Павлин у супроводі диякона приходив для сповідування і маслосвяття вмираючого Буличова. Буличов вигонив їх з кімнати. Після кількох перших спектаклів цю сцену було вилучено.

Щодо образів усе зроблено добре. Є деякі неясності, недомовленості, але це — від п'єси. Я бачу, що в ній є багато недосказаного.

Шуру у вікні слід залишити. Це так і є за текстом. А попів слід усунути. Меланія повинна ходити весь час у клобуці.

Буличов сам говорить, що він «не на тій вулиці народився». Візьміть таких людей, як Морозов, Мешков та інші. Цей до них не доріс, але коли б він жив довше, то, можливо, слідом за своєю дочкою пішов на авантюру. Не можна вважати, що цього гатунку люди діяли щиро, всією душею, але тут був додаток до тієї конкуренції, яку вони вели з подібними до них людьми, серед яких вони почували себе так чи інакше, з тої чи іншої причини незручно. Сава Морозов [1] почував себе незручно тому, що він — хімік, мріяв про професуру і мав на це всі дані. В нього були прекрасні роботи з хімії, і взагалі порушувалось питання про залишення його при університеті. Він терпіти не міг людей свого класу. Так само і в інших, ті чи інші причини ставили їх боком до свого класу. Вони ставали збоку або попереду, але не з цією публікою. Для провінціального купця це особливо характерно. Тут, у Москві, він міг і в галузь мистецтва піти, створити собі становище, а в провінції це важче, в провінції мистецтвом займались мало. А треба було виділити себе з середовища дуже малописьменного, дуже крутих, тупих людей, і ось так або хуліганили або пускались на різні авантюри. Якби ми розгорнули біографію першої-ліпшої з зазначених осіб, то ми б побачили, що це людина, скривджена внаслідок зіткнення із своїм класом, скривджена сильно, і ця причина ставить її боком. Це дуже типове для нашої буржуазії явище. Таких постатей багато у нас. Тоді як в Америці буржуазія давала гроші на всіляку філантропію, що робилося з певною політичною метою, щоб прибрати до своїх рук керівництво духовним зростанням робітничого класу, чого вона й досягала чудово, то у нас це інакше робилося. У нас ці спроби теж були, але для нас характерні ось такі постаті, як названі мною, або такі хулігани, як Гордій Чернов або Губін, Болотін, Курвін та цілий ряд інших. Вони поводилися не у відповідності з традиціями класу, намагались ці традиції якщо не скомпрометувати, то осміяти їх, нахуліганити...

М. Горький. Собрание сочинений, т. 18. ГИХЛ, М., 1952.

З ЛИСТУВАННЯ

ЛИСТ ДО К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО

...Головними постатями є — Нил і Поля. Вони обоє мало говорять — що вдієш! — більше говорити їм не можна.

Нил — людина спокійно впевнена в своїй силі та в своєму

[1] С. Т. Морозов — великий фабрикант, меценат.

праві перебудовувати життя і всі його порядки на свій власний розсуд. А його розсуд випливає із здорового, бадьорого почуття любові до життя, вади якого викликають в душі його лише одне почуття — палке бажання знищити їх. Він, трудівник, знає, що життя тяжке, трагічне; але все-таки — кращого від нього немає нічого, і воно повинно й може бути виправлене, перебудоване, його волею, відповідно до його бажань. Він — завжди спокійний, жести його округлі, не різкі, — а граціозні, бо в кожний з них він вкладає сили,—по інстинкту, не більше й не менше за те, скільки слід. Роздратований, він говорить твердо, виразно, — наче рубає сокирою. Його обурення, його гнів, усе в ньому — здорове, міцне, а не нервове й різке. Він швидко заспокоюється, але ніколи — не поступається.

Поля — скромна, проста й здатна на будь-яке геройство без фраз, без рисовки. Покохає — раз на все життя, повірить — також. Говорити — не вміє, злегка конфузиться, заїкається, але— коли говорить, то вже вірить у правду слів своїх і готова сказати їх скрізь, усім і все знести за них.

Тетерев — хотів бути героєм, але — життя його здолало, зім'яло, і він його ненавидить за це. Вважаючи себе багато обдарованим — ставиться до людей згорда. З усіх, хто його оточує,— поважає тільки Нила, розуміючи, що цього — не зламати. На Шишкіна дивиться, як на милу дитину,— з доброю посмішкою. Міщан — воістину ненавидить, вважаючи їх — цілком справедливо — ворогами людей з вільною думкою й почуттям, згубниками життя. Незграбний, і цим навіть хизується.

Перчихін та Олена — люди схожі. Обоє живуть, не мудруючи лукаво, вміючи знаходити і смисл і насолоду в самому процесі життя. Обоє — інстинктивно схильні більше до хорошого, ніж — поганого. Олена любить бути дріжджами, вона ясно, весело усміхається, в неї безліч живих жестів, вона любить, щоб біля неї упадали, щоб життя навколо неї — кипіло радістю, пінилося сміхом. Кохає Петра — з жалості, тобто навіть і не кохає, а хоче заразити його щастям життя, хоче, щоб він сміявся. Вважає справою честі розсмішити, розвеселити мертвого, якщо він опирається, готова заради цього лягти з ним поруч у домовину. Палить тоненькі цигарки, вміє гарно вдягатися, хоч і дешево. Перчихін — слабкий. Розуміючи, що коли життя втягне його в глибину себе, воно зробить з ним усе, що схоче, він, з одвертою хитрістю, обходить його краєчком і посміхається — обдурив, мовляв, що взяло?

Килина Іван. — вся в любові до дітей та чоловіка, вся в бажанні бачити всіх навколо люблячими один одного, лагідними, ситими. Часто шморгає носом і все похитує головою. Метушлива, лякається шуму.

Старик—у безглуздому становищі, що ятрить душу. Жив чорт знає скільки часу, працював не покладаючи рук, шахраював для підсилення результатів праці і — раптом бачить, що все

це марно! Не варто було, мабуть! Нема для кого. Діти — рішуче не вдалися. І життя починає його лякати своїм смислом, якого він не розуміє. Говорячи, він розрізає повітря долонею руки, наче ножем — підійме руку до обличчя і від носа, не згинаючи ліктя, рухом самої кисті—розріже повітря. Рухи повільні.

Петро — хоче жити спокійно, поза обов'язками до людей, але почуваючи, що жити так — недостойно людини, шукає виправдання собі, не знаходить, злиться. Знайде він потрібне виправдання свого ставлення до людей чи не знайде — все одно!— він буде міщанином, таким самим крохобором, як його батько, не настільки сильним та працездатним, як батько, але розумнішим і хитрішим. Олену кохає через те, що відчуває в ній сміливість, тобто те, чого в нього немає, і, зрозуміло, ще через те, що вона красива, ніби доступна, а — не дається. У п'єсі він — нещасний хлопчина, згодом, у житті буде жалюгідним шахраєм, дешевеньким адвокатиком, без таланту, гласним думи, з тих, що першими пропонують надіслати подячну телеграму міністрові внутрішніх справ з того приводу, що пан міський голова благополучно вилікувався від завалів у кишках. Нервозний.

Тетяна — хоче жити, але не має ні сили, ні сміливості і переконує себе, що життя — не хороше, жити — не варто. Розуміє, що в серці Нила вистачило б енергії протистояти натискові нещасть і на її долю — але! Зашарпала себе так, що не здатна ні до добра, ні до зла, не може ревнувати, не може навіть докоряти. Говорить колкості вибачливим тоном. Дуже нещасна. Викликає одначе не стільки жалості і співчуття до неї, скільки... щось інше, ще менш цінне.

Шишкін — славний хлопець. Прямодушна голобля отака. Що думає — те й каже. Пика широка, здорова, рухи — незграбні, стілець візьме — з тріском. Ногами зачеплюється за все, крім стелі. Костюм — не тільки недбалий, а навіть у дірочках.

Цвєтаєва—великі, хороші очі, різкувата. Одягнена просто. Ловко ляскає пальцями. Замислюючись, — дуже нахмурює лоб.

ЛИСТ ДО КУРСЬКИХ ЧЕРВОНОАРМІЙЦІВ

... Ви запитуєте: «Чому в п'єсі «На дні» немає сигналу до повстання?».

Сигнал цей можна почути в словах Сатіна, в його оцінці людини. На той час, в 901 році, коли я писав цю п'єсу, я вже знав, що «народ» не є щось ціле, — як учили «народники», — а розбитий, роздроблений класовим устроєм держави на ворожі «стани», групи. Картина життя, поділеного на «героїв і юрбу», теж не могла задовольнити мене. Я хотів — і хочу — бачити всіх людей героями праці і творчості, будівниками нових, вільних форм життя. Ми повинні жити так, щоб кожний з нас, незважаючи на різницю індивідуальностей, відчував себе людиною, рівноцінною всім іншим і всякій іншій. Цього можна досягти лише

після того, як люди знищать приватну власність, джерело ворожнечі між ними, джерело всіх нещасть і потворностей. Інакше кажучи: цього можна досягти лише за соціалізму.

Само собою зрозуміло, що проповідь соціалізму я не міг вкласти в уста людей, розбитих життям, нездатних до праці, готових піддатися будь-якому втішанню. Утішителі, проповідники примирення з життям, ворожі мені, хто б вони не були: люди, віруючі в бога, чи письменники, подібні до американця О. Генрі.

Але з утішань хитрого Луки Сатін зробив свій висновок про цінність кожної людини...

М. Горький, Собрание сочинений, т. 6.
ГИХЛ, 1950.

К. С. Станіславський

(1863—1938)

Діяльність Костянтина Сергійовича Станіславського знаменує собою цілу епоху в розвитку російського театру. Продовжуючи і розвиваючи кращі традиції національної російської культури, він створив теоретичну основу мистецтва актора, теорію режисури, методику виховання акторської і режисерської молоді, виступав як визначний теоретик і практик вітчизняної сцени.

У своїх естетичних поглядах Станіславський спирався на вчення російських революціонерів-демократів: Бєлінського, Чернишевського, Добролюбова. Станіславському належить честь втілення в життя заповітних думок кращих представників вітчизняної культури про створення народного, справді національного театру.

Завдання театру Станіславський бачив у благородному й натхненному служінні народові. «Патріотизм є справжньою невичерпною силою, чистим і життєдайним джерелом для творчості кожного художника», — говорив він. В 1898 р. разом з В. І. Немировичем-Данченком Станіславський заснував Московський Художній загальнодоступний театр, якому судилося відіграти величезну роль в історії театрального мистецтва нашої батьківщини.

К. С. Станіславський був блискучим актором і режисером. Його акторський діапазон надзвичайно широкий: з однаковою майстерністю він грав і «трагедійні», і «комедійні», і «характерні» ролі. І в кожній з них створював живий, типовий характер.

Режисерська робота займала в його творчості ще більше місця, ніж акторська. Без перебільшення можна сказати, що, засвоївши досвід російського й світового театру, Станіславський створив нову реалістичну школу режисури, в якій чільне місце посідає робота з актором.

Режисерські погляди Станіславського органічно поєднуються з його поглядами на мистецтво актора, які становлять так звану систему Станіславського.

Творчий метод Станіславського склався й зміцнів у боротьбі з рутиною й штампами театральних умовностей, у боротьбі з реакційним «мистецтвом для мистецтва».

Важливим фактором у створенні нового методу сценічної майстерності була співдружність МХТ з великим пролетарським письменником О. М. Горьким. Завдяки його допомозі Станіславський чітко визначив суспільно-політичне спрямування своєї системи, прийшов до розуміння мистецтва як активної виховної сили. Важливим розділом системи є етика — вчення про ідейне та моральне обличчя самого актора.

«Система моя, — говорив Станіславський, — розпадається на дві головні частини: 1) внутрішня й зовнішня робота артиста над собою, 2) внутрішня й зовнішня робота над роллю. Внутрішня робота над собою полягає у

вироблені психічної техніки, яка дозволяє артистові викликати в собі творче самопочуття, коли до нього найлегше приходить натхнення. Зовнішня робота над собою полягає у підготовці тілесного апарата до втілення ролі і точної передачі її внутрішнього життя. Робота над роллю полягає у вивченні духовної суті драматичного твору, того зерна, з якого він створився і яке визначає його смисл, як і смисл кожної із ролей, що складають його».

Усі елементи системи підкорені основній меті — мобілізувати творчі сили актора, його «природу» на втілення ідейного задуму п'єси та вистави, який Станіславський називає «зверхзадачею».

Учення Станіславського про зверхзадачу є яскравим свідченням піклування геніального художника про високу ідейність і партійність сценічного мистецтва.

Для вірного втілення зверхзадачі дії окремих персонажів повинні бути підкорені основній дії всієї вистави в цілому, так званій наскрізний дії вистави. Вченню про зверхзадачу та наскрізну дію К. С. Станіславський підпорядковував усі інші елементи системи. «Уся система існує для наскрізної дії», — говорив він.

Система Станіславського, що народжувалась у передреволюційні роки на основі досвіду роботи МХТ над кращими п'єсами російської класичної драматургії, разом з тим підсумовувала досвід багатьох поколінь акторів російської сцени.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції система знаходить своє дальше вдосконалення й розвиток у роботі МХАТ над творами радянських драматургів. Вона ідейно збагачується й міцно утверджується на послідовно матеріалістичних позиціях.

Саме в ці роки Станіславський створює так званий метод фізичної дії, який поєднує в нерозривне ціле всі основні елементи системи.

Метод Станіславського органічно вливається в мистецтво радянського театру — мистецтво соціалістичного реалізму. Він рішуче спрямований проти натуралізму, естетства й формалізму.

Основою методу є вимоги реалізму, ідейності і народності мистецтва театру. Вимоги ці може задовольнити тільки мистецтво життєвої правди, яке вірно відбиває дійсність, розкриває її основні закони, підкреслює в ній типове, головне і, разом з тим, показує реальні явища й події в усій їх життєвій складності. Глядач повинен повірити в правду того, що відбувається на сцені. Тоді ідею твору він сприймає органічно, як логіку подій, як правду життя. Для цього потрібно, щоб актори не удавали життя, не грали почуттів, а справді почували, справді діяли на сцені. Таку школу акторського мистецтва К. С. Станіславський назвав школою переживання.

На протилежність сценічному ремеслу й холодній зовнішній майстерності школи удавання, які показують лише грубу підробку життя, школа переживання вимагає від художника глибокого знання навколишньої дійсності, активної участі в суспільному житті. «Якщо артист не хоче умертвити своєї творчості, нехай він не дивиться на життя по-обивательськи. Обыватель не може бути художником», — писав Станіславський.

К. С. Станіславський зробив реалістичну школу переживання справжнім науковим методом мистецтва театру. Якщо раніше тільки видатні артисти, та й то цілком інтуїтивно, могли правдиво жити на сцені, то творчий метод Станіславського відкриває кожному акторові шляхи до оволодіння сценічним переживанням, робить його володарем своєї природи.

Важливим розділом системи є етика — вчення про ідейне та моральне обличчя актора.

Система Станіславського — це справді наукова теорія реалістичного театрального мистецтва. Вона озброїла діячів радянського театру й прогресивних митців сцени усього світу знанням законів акторської творчості.

К. С. Станіславський — слава і гордість нашої культури. Життя й творчість великого художника-мислителя є чудовим прикладом беззавітного служіння улюбленій справі, своєму народові.

ТВОРЧЕ ЗБЛИЖЕННЯ

Блискуча поїздка Українського театру до Москви [1], так само як і наступна поїздка Художнього театру до Києва, має велике значення в розумінні творчого зближення національних театрів і розвитку культури сценічного мистецтва в нашому Союзі.

Настав час серйозно подумати про цей розвиток і запровадження на всіх сценах не удаваної, а справжньої творчості та мистецтва. Це важливо тепер, коли мистецтву приділяється величезне місце у створенні нової, соціалістичної культури. І буде ще важливіше в майбутньому, коли це мистецтво стане найнеобхіднішою потребою кожної людини.

Я щиро вірю в те, що в недалекому майбутньому, коли вдасться народам усього світу навчитися жити не варварськи, по-звіриному, а культурно, по-людськи, коли будуть усунені всі причини для виникнення війн, коли буде врегульовано виробництво відповідно до справжніх потреб людини, тоді скоротиться час, що витрачається людьми на працю, і безприкладно зросте час їхнього дозвілля. На що піде це дозвілля? Його заповнюватимуть задоволенням наукових та художніх потреб, удосконаленням своєї духовної і фізичної природи, і тоді всі види мистецтва, поряд з наукою й фізичною культурою, набудуть всеосяжного значення.

Будемо ж готуватися до цього часу, будемо пізнавати одне одного і будемо вивчати спільні для всіх творчі закони людської природи.

Ці незмінні, обов'язкові для всіх закони творчості єднають нас, артистів усіх національностей. Ці закони ми повинні вивчати разом, оволодівати ними і виробляти для них відповідну психотехніку актора.

Геть мистецтво, що спотворює творчу природу людини-артиста! Нехай кожен із нас допомагає один одному і щодо пізнавання душі народу кожної національності.

Нехай кожна нація, кожна народність відображають у мистецтві свої найтонші національні людські риси, нехай кожне з цих мистецтв зберігає свої національні барви, тони й особливості. Нехай у цьому розкривається душа кожного з народів. Хороша національна п'єса, добре поставлена і зіграна хорошими акторами її нації, найкраще розкриває душу народу.

З такими почуттями я в думках буду присутнім разом із своїми друзями і товаришами по МХАТ на наступних гастролях нашого театру і здалека радітиму з того зв'язку, який міцно зав'язується між нами.

---

[1] Станіславський має на увазі вистави Київського академічного театру опери та балету в Москві в березні 1936 р на декаді українського музичного мистецтва.

Вітаю всю артистичну сім'ю прекрасної України, люблю їхній темперамент, їхній артистичний талант, їхні пісні, їхні голоси, танці, музику, живопис і прикладне мистецтво.

30.IV.1936 р.

К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. «Искусство», М., 1953.

МИСТЕЦТВО ПЕРЕЖИВАННЯ

Мета мистецтва переживання полягає насамперед у створенні на сцені *живого життя людського духу і у відображенні цього життя в художній сценічній формі.*

Таке життя людського духу може бути створене на сцені не спритністю комедіанта, а правдивим, щирим почуттям і істинною пристрастю артиста.

«Істина пристрастей, правдоподібність почувань у гаданих обставинах — ось чого вимагає наш розум від драматичного письменника», — сказав О. С. Пушкін. Це — слова для нашого прапора. Живе, справжнє почуття і «істина пристрастей» створюють насамперед «життя людського духу» ролі, доступне нашій свідомості.

Але цим далеко не вичерпується творча мета. [...]

Актор повинен створювати в кожній ролі, на кожному спектаклі не тільки свідому, але й несвідому частину життя людського духу ролі, найбільш важливу, глибоку, задушевну, не тільки в нашому реальному, але й в сценічному житті.

Однак нелегко мати справу з тією галуззю, яка недоступна свідомості. Таке завдання не під силу простій акторській техніці, яка б досконала вона не була. Таке завдання під силу лише самій природі, яка одна може несвідомо творити живі істоти. Їй і книги в руки! Ось чому мистецтво переживання кладе в основу свого вчення *принцип природної творчості самої природи за нормальними законами, нею самою встановленими.*

Мистецтво, творчість—не «гра», не «штучність», і не віртуозність техніки, *а творчий процес духовної і фізичної природи.* У цьому процесі дуже багато спільного з кожною іншою роботою природи. Справді, під час створення ролі, як і під час творчої роботи природи, існує багато моментів, споріднених між собою. Так, наприклад, і там і тут спостерігаються процеси, аналогічні з обсіменінням, запліднення, зачаттям, народженням, утворенням внутрішньої і зовнішньої форми, створенням волі, свідомості, духовних елементів, властивостей, звичок і т. ін. Є і свої творчі муки, як при народженні, і різні періоди утворення ролі, і певний час, необхідний для виконання творчої роботи. Щоб посіяти і виростити плоди, овес, щоб зачати й родити дитину, потрібна певна, природою встановлена кількість часу. Щоб зачати, виносити, родити і виростити роль, потрібний також певний, творчою природою встановлений час. Є і свої стадії розвитку

ролі після її першої появи на світло рампи — її дитинство, отроцтво й зрілість. Є і свої способи живлення та вигодовування ролі, і неминучі хвороби під час росту, і т. ін.

Словом, у кожного сценічного утвору, у кожної ролі — своє життя, своя історія, своя природа з її живими, так би мовити, *органічними елементами душі і тіла.* Сценічний утвір — живий, органічний утвір, створений за образом і подобою людини, а не мертвого, заношеного театрального шаблону. Сценічний утвір має бути переконливим, він повинен викликати віру в своє *буття.* Він повинен *бути, існувати* в природі, *жити* в нас і з нами, а не тільки *здаватись, нагадувати, уявлятись існуючим.*

Мистецтво переживання має найкращі і найбільш сильні творчі можливості, бо воно творить у тісному й нерозривному співробітництві з самою творчою природою, тобто з найвищою творчою й художньою силою та найдосконалішим творцем-художником. Мистецтву переживання доступні всі сфери, площини, відтінки, невловимі тонкощі свідомого й несвідомого життя людського духу, звичайно, в залежності від ступеню обдарування й творчих даних кожного з окремих артистів.

Усі почуття, відчування, помисли ролі повинні стати живими, трепетними почуттями, відчуваннями й помислами самого артиста. Він повинен творити життя людського духу ролі із своєї власної живої душі і втілювати її своїм власним живим тілом. Матеріалом для артистичної творчості повинні бути його власні живі почуття, що заново зароджуються під впливом ролі, його спогади про раніш [сприйняті] зорові, звукові та інші образи, відчуті емоції, радощі, печалі, всілякі душевні стани, ідеї, знання, факти і події — словом, про свідомо сприйняті в житті почуття, відчування, стани, настрої і т. ін., споріднені із зображуваними.

Таким чином, *природі належить головне місце в творчості, а творчість її грунтується на інтуїції артистичного почуття, якому відкрито цілковитий простір у нашому мистецтві.*

Творча робота почуття відбувається з допомогою *процесу справжнього нормального переживання життя людського духу ролі і природного втілення пережитого.* Ось чому процес творчого переживання лягає в основу артистичної роботи, а наше спрямування одержує свою назву: *мистецтво переживання.*

Треба переживати роль, тобто відчувати її почуття кожного разу і при кожному повторенні творчості. «Кожен великий артист повинен почувати і неодмінно почуває те, що він зображає, — говорить старий Томазо Сальвіні, кращий представник цього напряму. — Артист не тільки мусить відчути хвилювання раз чи два, поки він вивчає роль, але він повинен відчувати хвилювання, в більшій чи меншій мірі, при кожному виконанні ролі, будь то в перший чи в тисячний раз...» «Актор, що не почуває зображуваного хвилювання, — спритний механік. Глядач каже: що за диво? якби тільки ця лялька була жива, вона примусила б мене плакати і сміятись. Актор, який переживає, чує інші вигуки: це

справжнє життя, це сама дійсність! Дивіться: я плачу, я сміюсь... Здатність почувати відрізняє істинного художника, а все інше тільки механічна сторона справи, спільна для всіх видів мистецтва».

Живе створюється *живим,* трепетним, що безперервно зароджується, поривається вперед, діє.

Отже, артист повинен почувати, переживати на сцені. Та хіба можна нічого не почувати і не переживати, хіба існують у житті людини такі моменти, коли вона нічого не почуває й не переживає?

Кожна людина в кожну хвилину свого життя неодмінно щось почуває, переживає, а коли б вона нічого не почувала, вона була б мерцем. Тільки мертві нічого не почувають. Уся справа в тому, що почуває й переживає на сцені артист, тобто в самій якості почуття, що переживається на сцені.

Однак переживання артиста на сцені не зовсім ті, які ми знаємо в житті. Почати з того, що на сцені артисти рідко переживають, так би мовити, первинні почуття. Значно частіше, майже завжди, вони живуть повторними почуттями, тобто раніше пережитими і відомими з життя почуттями, які воскресають за спогадами. Такі почуття мають дуже важливі для сцени властивості. Справа в тому, що в почуттях, які ми переживаємо в реальному житті, дуже багато випадкових, побічних подробиць, часто таких, що не мають відношення до суті переживаного почуття. Але повторні почуття, якими користується артист на сцені, очищені від зайвого. Цей процес відбувається в нашій пам'яті почувань, афективній пам'яті.

Час очищає, кристалізує почуття від зайвих подробиць, залишаючи в пам'яті лише найголовніше, суттєве — почуття чи пристрасть у її чистому, голому вигляді. Ось чому нерідко справжні переживання в реальному житті справляють нехудожнє враження, і ті ж самі почуття, очищені часом і перенесені на сцену, стають художніми. Спогади красивіші за реальну дійсність. Час — найкращий естет. Повторні переживання нерідко справляють на глядачів сильніше враження, ніж первинні. Це постає з того, що часто людина, яка гостро вперше переживає в житті сильні почуття, не може говорити про них складно; сльози душать її, голос уривається, хвилювання сплутує думки. Це заважає тому, хто слухає, вникати в суть переживаного горя і розуміти його. Та час — не тільки естет, але й кращий цілитель, він угамовує почуття, урівноважує страждання і примушує людей зовсім інакше ставитись до минулих подій. Про минуле говорять не поспішаючи, послідовно, зрозуміло. При такій розповіді той, хто слухає, розуміє все і вникає в суть горя. На цей раз оповідач значно спокійніший, а плаче той, хто слухає. Те саме відбувається в нашому мистецтві. Артист бурхливо, нестримано, неясно переживає роль вдома й на репетиції. Але час і робота над собою створюють в його душі і тілі рівновагу й гармонію.

На спектаклі артист говорить про пережите зрозуміло, витримано й красиво. Він порівняно спокійний, а плаче глядач.

Між реальним і сценічним переживанням є ще істотна різниця, яка залежить від самої властивості таланту артиста. Нерідко на сцені людина не та, що в житті. Властивість артистичного таланту така, що він надає своїм утворам на сцені елементів благородства, естетизму, чарівливості, ваблення, внутрішньої і зовнішньої краси. Ці необхідні для артиста властивості відрізняють талант від звичайної посередності чи бездарності. Нова різниця між реальним і сценічним переживанням у тому, що в житті людина безперервно переживає, тоді як на сцені артистові доводиться віддавати данину театральним умовностям і для цього хвилинами під час творчості відхилятись від нормального життя свого почуття і від творчого переживання. Про це Томазо Сальвіні говорить так:

«Актор живе, він плаче й сміється на сцені, але, плачучи і сміючись, він спостерігає свій сміх і свої сльози. І в цьому подвійному житті, в цій рівновазі між життям і грою — полягає мистецтво».

Мистецтво переживання цінить не стільки силу, скільки якість почуттів і переживання. З того моменту, як в основу творчості кладеться *процес природного творчого переживання* самої природи, усе спрямовується на те, щоб допомагати їй в її творчій роботі. Ця допомога виявляється, з одного боку, *в роботі артиста над собою,* а з другого боку—*в роботі над роллю.* Почну з останньої.

Робота артиста над роллю починається з першого читання п'єси, з першого ознайомлення з нею. З цього моменту й до прилюдного виступу артист проходить цілий ряд творчих етапів (періодів), під час яких свідомо створюються *запропоновані* поетом, режисером і самим артистом *обставини* ролі і несвідомо зароджується *істина пристрастей* самого артиста. Пропоновані обставини п'єси і ролі вивчаються насамперед через докладний аналіз внутрішніх і зовнішніх умов життя ролі, через самоаналіз, який допомагає пізнавати ставлення самого артиста, його живих почуттів до всього, що відбувається в п'єсі, через оживлення умов чи пропонованих обставин життя п'єси власною творчою уявою. Мислено ставши в саму гущу уявлюваного життя, артист пізнає власним досвідом якщо не все життя людського духу ролі, то його окремі живі моменти. У стані мисленого буття самі собою зароджуються несвідомі спонуки артистичних почуттів, та «істина пристрастей», про яку говорить Пушкін.

Цей момент можна уподібнити до обсіменіння або запліднення душі артиста сім'ям ролі. Серед обставин, які ожили в уяві артиста, він навчається мислено діяти. Через складну внутрішню й зовнішню роботу артист переносить мислено створене життя і творчі дії з площини мрії в площину реальної обстановки сцени, з допомогою духовної і фізичної техніки артист створює для себе ілюзію живого, реального життя. Він навчається діяти на сцені

всім своїм духовним і тілесним єством. При цьому власним досвідом він пізнає ряд творчих задач, які завдяки своїй живій суті є збудниками творчих спалахів артиста, що викликають як внутрішні, так і зовнішні пориви прагнень і дію на сцені. Збудники створюють творчу мету, задачі; задачі викликають прагнення, прагнення — досягнення, яке виявляється в дії. В обставинах, що ожили в артисті і поза ним, самі собою, інтуїтивно народжуються, але на цей раз вже не в тиші кабінету, а на самій сцені, перед тисячною юрбою, «істина пристрастей» чи «правдоподібність почувань», споріднені з роллю. Так зароджується життя людського духу, спочатку — частково, потім — у цілому.

З допомогою елементів, які вгадує й знаходить у собі артист, створюються душа й внутрішній образ ролі. Живе життя людського духу ролі природно, само собою відображається в живому тілі артиста, створюючи зовнішнє життя його людського духу. З допомогою нових засвоєних для ролі зовнішніх прийомів і звичок створюється живий образ; його *справжнє життя людського духу й істина пристрастей* на сцені, які безпосередньо впливають на головний центр людської душі артиста й глядача, з одного боку, оволодівають всім єством артиста і досягають найвищої сили його творчості і впливу, а з другого боку, домагаються в самого глядача найвищого ступеня сприймання.

У зв'язку з вимогами, які ставить робота над роллю, відбувається тривала довголітня *робота над собою*. Вона полягає в підготовці до творчої роботи свого душевного й фізичного апарата для виконання всіх духовних і тілесних творчих періодів та окремих процесів, необхідних під час роботи над роллю, починаючи від першого ознайомлення з нею, аналізу її, створення зовнішніх і внутрішніх обставин, оживлення їх, переживання, зародження істини пристрастей, кінчаючи втіленням пережитого внутрішнього образу у зовнішньому образі і діях ролі. Один з головних моментів під час роботи над собою полягає в тому, щоб навчитися на загад викликати в собі духовний і тілесний стан, який створює найкращий грунт для артистичного натхнення. Робота артиста над собою підготовляє до творчості духовний і тілесний апарат артиста (його почуття, волю, розум, фантазію та ін., його міміку, голос, мову, тіло, рухи, ходу та ін.).

У цій роботі *над собою* артист, з одного боку, звільняється від усього, що заважає творчості природи та її творчому процесові переживання, а з другого боку, артист утверджує те, що цьому допомагає.

Творчій роботі природи і, зокрема, артистичному переживанню найбільше заважають важкі умови прилюдної творчості. Вони полягають у тому, що артист, якого виставляють напоказ перед юрбою, потрапляє в рабство до глядачів. Він мусить подобатись їм, мати у них успіх що б то не стало. Ця залежність від юрби викликає стан безпорадності, розгубленості, скованості, напруженості, страху, хвилювання, неуважливості, бажання догоджати

глядачам грою напоказ і т. ін. Усе це створює протиприродний стан, який ми будемо називати *акторським самопочуттям.* Воно є першою перешкодою для вільної творчості природи.

Як і чим забезпечити себе на сцені від акторського самопочуття? Не можна ж наказати собі не боятися юрби глядачів, не хвилюватись, не розгублюватись, стоячи на сцені. Марно забороняти собі піддаватися всім цим зрозумілим людським слабостям. Вони неминучі. Значно доцільніше навчитися створювати в собі той стан, що наближає артиста на сцені до більш нормального людського стану, коли тільки й можна творити. Такий нормальний стан артиста на сцені ми будемо називати *творчим самопочуттям.* Створюючи його, тим самим ми витісняємо з себе неправильне *акторське самопочуття.* Інакше кажучи, виробляючи в собі те, що допомагає творчості природи, артист тим самим усуває те, що цьому заважає.

Що означає створювати в собі творчий стан? Чи не означає це, що його можна немовби складати в собі з окремих відчувань, станів, подібно до хіміка, сполучати їх у собі, як органічні речовини в реторті? Так, саме так. Подібно до того, як хімік, сполучаючи елементи, створює з них нову органічну речовину, так і актор, розробляючи в собі окремо кожен із складових елементів творчого самопочуття і сполучаючи їх разом, [дістає] те правильне, природне самопочуття, коли тільки й можна творити. Геніям даються від природи всі складові елементи творчого самопочуття. Звичайні люди із задатками артистів можуть виробляти кожний з цих складових елементів окремо і потім сполучати їх разом. З яких же складових елементів, властивостей, станів, явищ складається творче самопочуття? Що ж потрібно для цього? Насамперед добре розвинена уява [...]. Без роботи уяви не обходиться жоден, навіть початковий, підготовчий момент творчості. Тому в першу чергу треба розвивати життя своєї уяви. Цього досягають систематичними відповідними вправами. Далі необхідно уміти втягати в творчу роботу всі рушії нашого психічного життя, тобто емоцію, волю, розум, що становлять душу творчого самопочуття.

Розум неважко втягнути в роботу цікавими думками, аналізом. На волю можна вплинути захоплюючими творчими задачами, які придумує творча уява, але на почуття не можна вплинути безпосередньо. На нього можна впливати посередніми способами: з одного боку, через його найближчих сподвижників, тобто через розум і волю, а з другого боку — з допомогою різних, притаманних артистам властивостей, здібностей, станів і т. ін., які треба вміти на загад викликати в собі і втягати в загальну творчу роботу. Такими властивостями, здібностями, станами, які допомагають втягнути в творчу роботу вразливе почуття і в той же час сприяють створенню творчого самопочуття, є добре розвинені творча зосередженість і пам'ять наших почувань (афективна пам'ять, почуття правди, краси, ритму, логіка почуттів, живе відчування об'єкта і спілкування з ним [...].

Усі ці артистичні властивості, здібності і стани даруються природою і піддаються систематичному розвиткові. Вони й є складовими елементами творчого самопочуття, що створює в душі артиста найкращий грунт для зародження творчого почуття й для самого натхнення. Так з їх допомогою артист впливає на свої почуття і втягує їх у творчу роботу.

Але для творчого самопочуття й для самого почуття важливі не тільки душевні, але й тілесні властивості, здібності, стани артиста, необхідні для творчості. Робота над собою й над роллю створює відповідну техніку. Техніка, маючи на меті допомагати природі в її творчій справі, є, з одного боку, знанням природи з її законами, а з другого — систематичною вправою й звичкою, яка спочатку свідома, але потім поступово перетворюється в підсвідому чи просто в механічну (моторну). За влучним висловом С. М. Волконського, треба «важке зробити звичним, звичне — легким, а легке — красивим». Техніка артиста — свідома. Він користується однією десятою, доступною в творчості нашій свідомості, щоб пізнати і зародити з життя природним шляхом дев'ять десятих несвідомого творчого життя ролі. *Несвідоме через свідоме* — ось лозунг техніки нашого мистецтва. Техніка буває внутрішня й зовнішня, тобто душевна й фізична. Внутрішня техніка спрямована на збудження творчого процесу переживання, зовнішня техніка — на природне втілення пережитого з допомогою голосу, інтонації, міміки і всього тілесного апарата артиста.

Результатом творчості мистецтва переживання є живий утвір. Це не є зліпок ролі, точнісінько такий, яким її народив поет; це й не сам артист, точнісінько такий, яким ми знаємо його в житті і дійсності. Новий утвір — жива істота, яка успадкувала риси як артиста, що зачав і народив її, так і ролі, що його запліднила. Новий утвір — дух від духу, плоть від плоті ролі й артиста. Це та жива, органічна істота, яка лише одна й може народитися за недовідомими законами самої природи від злиття духовних і тілесних органічних елементів людини-ролі і людини-артиста. Такий живий утвір, що зажив серед нас, може подобатись чи не подобатись, але він «є», він «існує» і не може бути іншим. І якщо ожилий утвір не відповість задумам поета, не можна виправити його зовні — частинами і на свій смак; не можна, подібно до Агафії Тихонівни з «Одруження» Гоголя, приставляти губи Никанора Івановича до носа Івана Кузьмича, а треба створювати новий утвір, треба шукати нові органічні елементи в душі артиста і ролі і створювати з них все нові й нові комбінації, все нові сполуки, які дадуть утвори, споріднені поетові...

Глядач приходить до театру, щоб розважитись, і сидить хазяїном, відкинувшись назад і з вимогливим чеканням. Але коли розкривається завіса, глядача чекає незвичайне для сцени і театру, що найменше нагадує сцену, театр і ті враження, до яких віками привчали його саме сцена й театр. Коли вперше розкривається завіса, глядач бачить або умовну театральну обстановку

або, навпаки, реальну декорацію. В реальній декорації обстановка, планування кімнат, їхній характер і стиль знайомі глядачеві. Та чому декорація не лише знайома, але й *близька* нашій душі? Це виникає від того, що вона перейнята поезією, а поезія воскрешає в душі і пам'яті людини не тільки знайомі, але головним чином красиві і тому дорогі спогади та пережиті почуття.

Та чому декорація не тільки близька, але й значуща? Чому вона іноді здається нам символом? Хороша декорація та, яка передає не фотографічну точність дійсності, не квартиру Івана Івановича, а квартиру всіх таких людей, як Іван Іванович. Хороша декорація та, яка характеризує самі умови, що створили таких людей, як Іван Іванович. [...].

А ось і ще нова декорація чи, вірніше, обстановка сцени: стрункі ширми, куби або пишні складки тканин, якими нерідко драпірують сцену замість звичайної реальної обстановки. [...] Умовна обстановка може бути переконливою, тільки б у ній не було нічого бутафорського.

У житті все «театральне» здається неприродним і неправдивим, чужим душі і правді. Але природні складки тканин — сама правда, їй віриш, вона близька нам як у житті, так і на сцені.

І не тільки життя речового світу, але й життя звука і сфера світла не забуті на сцені. Світло й звук відіграють важливу роль у житті нашого духу: сутінки, темрява чи захід сонця примушують нас почувати себе інакше, ніж схід сонця; вечірній дзвін настроює нас на лірику й мрію, а сполох сповнює душу тривогою. Але чому на сцені і звук і світло стають такими близькими для душі і значущими? І це трапляється тоді, коли вони пройняті не простою житейсько-обивательською, а художньою правдою. У цих випадках сценічне світло й звук потрібні і допомагають творчості. Але біда, якщо вони народжуються від театральної неправди, від бутафорського ефекту! Тоді вони вмить убивають життя і натомість створюють бутафорський театральний настрій на сцені. Та й уся атмосфера кімнати, все життя дому на сцені, що йде від живого побуту, від етичних, релігійних начал, від сімейних традицій і т. ін., можуть бути пройняті художньою правдою і теж сприяти створенню життя духу, або [обертатися] на сценічну неправду, умовність театрального ремесла і тоді сприяти створенню неправди.

Словом, не має значення — умовна декорація й вся постановка, стилізовані вони чи реальні; усі форми зовнішньої сценічної постановки слід вітати, якщо вони застосовані з умінням і до речі. Життя таке невичерпно складне й різноманітне, що ніяких прийомів і способів сценічної творчості не вистачить, щоб вичерпати його цілком. [...] Важливо, щоб декорація й обстановка сцени і сама постановка п'єси були *переконливі,* щоб вони створювали атмосферу красивої правди, а не фальші на сцені; важливо, щоб вони утверджували віру в правду почуття й допомагали головній меті творчості — *створенню життя людського духу.* І проста деко-

рація сучасної кімнати може красномовно говорити про духовне життя її мешканців, але вона може також висунути на перший план лише фотографічну точність побуту, на славу зовнішньому натуралізмові, який задушить життя людського духу на сцені. У той же час і театральна умовність сукон чи ширм може бути проста, природна, правдива, може служити хорошим фоном для виявлення артистом життя людського духу на сцені, але та сама умовна декорація може бути химерною, неприродною, крикливою, на славу зовнішній, показовій театральності і на шкоду внутрішньому життю людського духу. Сценічна атмосфера, згущена художньою правдою і оживлена щирою вірою в неї, створює невідпорні творчі засоби впливу на юрбу глядачів і чудову атмосферу й грунт для самопочуття й творчості артиста.

Артисти заходять до кімнати, а не виступають на підмостки, як заведено в інших театрах; у них немає нічого театрального, ефективного, вивченого, акторського. Навпаки. Техніка їхня непомітна, вона ніби відсутня (чи не в цьому її досконалість?). Ні особливим чином поставлених голосів, ні сценічної мови, ні театрального пафосу, ні акторської ходи, ні бездоганної пластики, ні всього того, що робить артистів *особливими людьми,* ні того, що робить їх на сцені *зовсім не людьми.* Немає напруження, такого властивого акторам, немає роботи, намагання бути пристрасним, немає силкування породити піднесене почуття, немає спазми, судороги тіла замість сили. Не лише фізичні, але й духовні дії артистів обгрунтовані, логічні і послідовні. Артисти не обливаються театральними сльозами від реготу, не хапаються за волосся від жаху — одразу, не давши ще договорити того, що викликає самі сльози, сміх і жах. Артисти природно доходять до них, пройшовши цілу гаму послідовних почуттів, що в кінцевому підсумку приводять до сліз, сміху чи жаху. Інакше кажучи, вони переживають саме почуття, а не копіюють лише його кінцеві результати, як в інших театрах. На цей раз до кімнати заходять люди; актори відсутні. Одні з артистів — дійових осіб п'єси — красиві, витончені, благородні чи піднесені, інші, навпаки, непоказні, незграбні, пошлі. Багато які з них сценічно привабливі, та тільки не тією суто акторською, а справжньою людською привабливістю, яку ми знаємо і якій ми піддаємося й віримо в житті.

Але дивно, чому в хорошій п'єсі і при хорошому виконанні, які б нікчемні і дрібні не були зображувані люди, вони близькі, потрібні, цікаві і значні для нас і для нашого життя? Чому вони нерідко стають символами? Чому, дивлячись «Ревізора», мимоволі думаєш про змучену й недоладну Росію? Чому, дивлячись «Вишневий сад» і спостерігаючи рубання його дерев, оплакуєш віджиле, зайве, але красиве дворянське життя? Причина та сама. Художнє життя людського духу, очищене поезією, глибоко відчуте, густо насичене типовою правдою, говорить уже не про особу, а про ціле явище, набуває значення не приватного, а суспільного.

Глядач почуває, що люди на сцені заходять до кімнати не

тому, що це потрібно авторові для його фабули, тенденції чи думки; не тому, що це потрібно артистові, щоб пояснити свою роль, щоб показувати свої почуття й переживання; не тому, що це потрібно самим глядачам для розваги чи забави. Почуваєш, що люди заходять до кімнати заради важливої для зображуваної особи справи, заради якоїсь мети, питання, виконання доручення, спілкування з іншими людьми. Безперервний ланцюг спілкування й справ створюють духовне й зовнішнє життя ролі.

Ясно не лише, як іде життя дому, ясні і взаємини людей. Факти і події, що утворюють долю людей, плавно чи бурхливо проходять на сцені, і глядач мов по інерції втягується в саму гущу цього життя. Борючись чи підкоряючись долі, люди на сцені діють, і ці дії найкраще розкривають їхні внутрішні страждання, радощі, взаємини і все життя людського духу на сцені.

Немає нічого заразливішого для живого людського організму глядачів, як живе людське почуття самого артиста. Досить глядачеві почути душу артиста, яка розкрилась, заглянути в неї, пізнати духовну правду його почуття, фізичну правду вияву його, і глядач одразу віддається цій правді почуття і безконтрольно вірить усьому, що бачить на сцені. Замість бутафорської красивості й ефективної театральної неправди глядач одразу пізнає на сцені *правду,* але не ту маленьку правду, яка створює на сцені пресловутий зовнішній натуралізм, а іншу — *вищу, духовну художню правду артистичного почуття,* з якого створюється на сцені красиве й піднесене життя людського духу.

Правда й аромат живого життя—дуже рідкі явища на сцені, вони вражають і захоплюють далеко більше, ніж звичайна, показна пишнота театральності, вони сценічніші. Правда й віра взаємно створюють і підтримують одна одну. Якщо віра у дійсність артистичного почуття створює правду, то й правда зміцнює віру як самого артиста, що творить, так і глядача, який дивиться. І глядач вірить у дійсність того, що відбувається на сцені, починаючи з декорації, кінчаючи переживанням артистів. Мало того, дивлячись на артиста, глядач сам заражається його почуттями і переживаннями, тобто бере безпосередню участь у житті сцени своїм особистим почуттям. Створюється правда й віра не тільки духовна, але й фізична. Така віра розкриває душі глядачів для безпосереднього спілкування з ними самого артиста — з душі в душу. Тоді відбувається *чудо,* яке становить головну мрію, силу, мету нашого мистецтва. Тоді «театральне» йде зі сцени, і театр перестає бути звичайним театром. Глядач губиться від такого несподіваного перетворення; він забуває свою роль вимогливого судді і стає просто людиною. Збитий з позиції, до якої його віками привчено в театрі, глядач непомітно для себе немовби пересідає із свого звичайного театрального крісла, на якому він здавна звик сидіти, забавлятись і критикувати в театрі, на інше крісло — *спостерігача,* з якого можна дивитись і вникати глибоко в душу артиста і заражатись його почуттями. Артисти

і глядачі, кожен по-своєму, створюють той настрій, на який лише натякає поет у своєму творі. Артисти творять цей настрій на сцені, а глядачі — у другій половині театру. Лише в цій насиченій атмосфері залу й сцени, як у банці, зарядженій електрикою, утворюється висока напруга почуття, його легка провідність і сприйнятливість. У такій атмосфері два зустрічних струми, що йдуть зі сцени та із залу глядачів, дають іскру живого спілкування, яка запалює одразу тисячі сердець водночас. Лише в такій атмосфері і за такої спільної творчості можна передати зі сцени *непередаване,* тобто те *несвідоме,* що становить суть кращих старих і нових творів, найважливішу частину душі їх автора.

За такого співробітництва глядача можна говорити не тільки про те, що піддається видимому жестові, протоколові слова, а й про те, що піддається тільки почуттєвому випромінюванню.

Таким чином, після поета, артистів та інших учасників спектаклю глядач, немовби прилучаючись до творчості, стає одним з колективних творців спектаклю. У цій ролі глядач мимоволі проникає в атмосферу поезії і творчості, яка виховує смак, розпалює естетичне почуття і відроджує до життя художника, що дрімає в душі кожної людини.

Глядач, залучений до творчості, вже не може спокійно сидіти, відкинувшись назад, тим більше, що й артист вже не забавляє його. Цього разу сам глядач тягнеться на сцену і там почуттям і думками бере участь у творчості. А по закінченні спектаклю він не може зрозуміти своїх почуттів. Він іде з театру мовчки, без шумних оплесків чи ефектних овацій. Не можна аплодувати правді, живим людям, батькові, матері, сестрі, другові чи ворогові. Їх можна лише любити або ненавидіти. Тихо й безшумно йде глядач з театру, немов боїться розплескати те, що до краю переповнило його душу. Його тягне додому, а не в шумний ресторан з його строкатою юрбою. Йому хочеться говорити не стільки про те, що він бачив у театрі, скільки про те, що збудив театр у його душі. Згадуються шматки свого й чужого життя, далекі від реальної дійсності думки, почуття, розширюється горизонт фантазії, пригадуються забуті вірші, мелодії, картини і все те, що здатне розбудити життя його художнього світу. А наступного дня враження, немовби після справжньої, важливої, життєвої події, не зменшується, а навпаки, розростається, розширюється, поглиблюється, доповнюється і хочеться знову йти в театр [...]. А через рік дійові особи п'єси стають такими близькими і необхідними глядачеві, що він неначе включає їх у списки своїх знайомих. «Треба провідати Фамусових» або «поїдьмо до Прозорових» («Три сестри»), — говорить глядач про дійові особи, йдучи в театр дивитись п'єсу, яка йому полюбилась.

Враження, породжені художньою правдою й вірою в неї, органічно зливаються з нами; вони наче гострими знаряддями, глибокими подряпинами врізуються в пам'ять. Дивуєшся їхній глибині і тривкості. Час не тільки не стирає, але, навпаки,

поглиблює їх, розширює в уяві, доповнює в змісті і назавжди зливає їх з нашою природою. Такі сценічні враження дбайливо зберігаються в тайниках нашої душі нарівні з найсвітлішими враженнями, здобутими в природі і в житті нашого духу власним життєвим досвідом. [...]

Напрям нашого мистецтва, що створює театр третього типу, є предметом нашого детального вивчення. Уся інша частина задуманої великої роботи присвячена йому.

Мистецтво переживання прагне створювати в театрі *життя людського духу і відображувати його в художньо-сценічній формі.*

Найближчим співробітником природи в її творчій роботі є *художня правда й природна краса.* Це не та маленька зовнішня правда, що приводить до натуралізму, і не та покалічена на сцені правда, яку ми знаємо, яка перероджується в умовну театральну правду, з якою миришся, але якій не віриш душею, як це спостерігається в інших напрямах.

Це інша, вища, художня, справді органічна правда природи, правда самого почування, правда відчування, правда переживання й втілення. Це та сама істина пристрастей, про яку говорить Пушкін. Цій правді вірить уся органічна природа людини, сам головний центр її, наше потаємне «я». Справжня органічна правда одразу захоплює й переконує як духовну, так і фізичну природу артиста й самого глядача. Щоб враження увійшли глибоко й міцно в душу глядача, необхідно, щоб він повірив тому, що він бачить і чує в театрі. А для цього потрібно, щоб спочатку сам артист повірив тому, що він створює на сцені. Без віри самого артиста у справжність свого почуття й переживання немає творчості. Без віри глядача у справжність переживання артиста немає глибокого й міцного сприймання. Лише тоді вплив артиста міцний і глибокий, коли він проникає у головний центр душі глядача.

Сценічна правда [нашого] напряму — те, чому щиро вірить артист. У театрі треба *вірити.* Кожне почуття повинно бути або здаватися *справжнім.* Чи народжується ця віра через дитячу довірливість артиста й глядача, чи завдяки реальному існуванню того, у що віриш, — байдуже. Навіть сама неправда повинна стати правдою в очах артиста й глядача для того, щоб бути мистецтвом. Лише в такому вигляді неправда й мистецтво сумісні. Нехай стілець, декорація, зображуваний артистом образ, його почуття й переживання будуть справжніми чи підробленими, але нехай і сам артист, і всі глядачі не сумніваються в тому, що підробка — дійсність. Нехай існує в мистецтві «обман, що підносить нас», але нехай цей обман справді обманює і нічим не відрізняється в наших очах від правди. Тайна мистецтва в тому, щоб вимисел перетворювати на красиву художню правду. «Над вимислом сльозами обіллюсь».

З того моменту, як уся природа артиста органічно повірить [вимислові], останній стане для неї правдою, а, почувши її, природа, звичайно, починає жити нормальним, справжнім, органіч-

ним життям. І навпаки, з того моменту, як артист чи глядач усумниться в дійсності того, чим живе артист, припиняється правда, переживання, життя, саме мистецтво, і починається удавання, театральна неправда, підробка, ремесло. Природа й правда, правда й віра — нерозлучні.

Другий співробітник і вірний друг нашої природи — *природна краса. Вона — сама правда.* Третій напрям не визнає ні умовної краси, ні тим більше красивості, звичайно, за винятком тих випадків, коли вони є характерною рисою побуту, епохи, стилю, нації тощо.

Будь-яка умовність — продукт насильства й неправди, які не можуть бути красивими. Умовність придумується; вона робиться, вона вироджується з правди. А красу не можна робити, і вона *існує,* вона вже давно створена природою навколо нас, у кожному з нас. [...]

Кращої краси, ніж сама природа, не існує на світі. Треба вміти дивитись і бачити красиве. Треба вміти переносити красу на сцену з життя й природи так, щоб, переносячи, не пом'яти її і не покалічити. Беріть зразки з життя й природи — ось загальний смисл заповітів нашого вчителя М. С. Щепкіна.

К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. «Искусство», М., 1953.

РОБОТА АКТОРА НАД РОЛЛЮ

І

ПЕРШЕ ОЗНАЙОМЛЕННЯ З РОЛЛЮ[1]

Момент ознайомлення артиста з роллю можна порівняти з першою зустріччю майбутнього подружжя. Він не забувається.

Я надаю першим враженням майже вирішального значення. Принаймні в моїй особистій практиці завжди буває так: те, що я відчув уперше, — добре чи погане, — неодмінно кінець кінцем відіб'ється в моїй творчості, і як би мене не відводили від перших вражень, вони візьмуть своє. Їх можна вдосконалити чи згладити. Знищити їх не можна, це або цілком зіпсує, або загальмує роботу, або вивихне почуття, або марно відхилить убік, або охолодить процес творчості.

Перші враження — хороші чи погані — своєю несподіваністю й незайманістю гостро врізаються в пам'ять артиста і є зародками його творчого почуття. Мало того, перше ознайомлення з роллю нерідко відбивається на всій дальшій роботі артиста. Якщо враження від першого читання правильні — це велика запорука для дальшого успіху. Дальші читання позбавлені елементів несподі-

[1] Назви розділів цієї статті дано умовно.

ваності, таких могутніх у галузі творчості. Виправити зіпсоване враження важче, ніж створити правильне.

Треба бути надзвичайно уважним до першого ознайомлення з роллю, що є першим етапом творчості.

Небезпечно зіпсувати цей момент неправильним підходом до твору поета, бо це може створити неправильне уявлення про п'єсу й про роль або — ще гірше — *упередженість.*

Боротьба з упередженостями важка й тривала...

...Уявіть собі, що ви до першого читання п'єси наслухаєтесь про неї всіляких правильних чи неправильних, гарних чи поганих відзивів, почнете її критикувати, перше ніж читати. З таким жалóм у душі артист стає погано сприйнятливим. Замість того щоб вникати в п'єсу, створювати до неї своє власне ставлення і віддаватися безпосередньому враженню, артист займається перевіркою чужої думки про п'єсу. Він часто стає причепливим у поганий для п'єси бік.

Створенню упередженості великою мірою сприяє те, що наші артисти, та й всі ми, схильні не лише до критики, але—що значно гірше — до дрібного критиканства. Це теж велике зло для творчості. Багато хто щиро впевнений, що розуміння й оцінка твору мистецтва полягає в тому, щоб уміти знаходити в ньому хиби. Насправді ж непорівнянно важливіше й важче бачити прекрасне, тобто знаходити позитивні якості художнього твору. При такому підході ви уникнете упередженості.

Якщо ви не забронювані своїм власним, захватним, вільним ставленням до твору, своєю думкою, ви не зможете протистояти загальноприйнятому, узаконеному традицією поглядові на класичні твори. Це поневолить вас і примусить розуміти «Отелло» саме так, як його витлумачувала колись «громадська думка».

Але мало бути вільним від упереджених думок для безпосереднього сприйняття перших, незайманих вражень. Треба ще вміти створювати в собі при першому читанні той настрій, який загострює сприйнятливість і розкриває творчу душу, треба вміти віддавати себе цілком у владу перших вражень, треба вміти вибирати час і місце для першого ознайомлення з п'єсою, треба обставляти перше читання певною урочистістю, яка бадьорить душу, допомагає зосередженості уваги, збуджує почуття. Треба дбати про те, щоб ніщо не заважало читанню. Треба бути душевно й фізично бадьорим.

У мистецтві, як і в коханні, захоплення може спалахнути вмить. Мало того, воно вмить може зародити і виконати саму творчість. Я знаю такий випадок, коли артист після першого читання п'єси пішов з театру ходою того персонажа, який він мав створити у п'єсі, — вся роль зразу вклалась в його душі і відбилась у тілі, тобто артист зразу не тільки пережив, але й природно втілив роль. Це сталося тому, що саме життя тисячами випадкових збігів давало потрібний для ролі матеріал. Здавалось, що природа неначе спеціально створила людину, щоб вона грала

саме цю роль. Я думаю, що майже кожна людина, яка має сценічні дані, може знайти в світовому репертуарі роль, яку вона зразу прекрасно й глибоко, по-справжньому відчує. Певна річ, це ще не означає, що людина здатна створити з неї справжній твір мистецтва.

Велике щастя, коли злиття артиста з роллю утворюється зразу. Ось приклад безпосереднього, інтуїтивного підходу до ролі, коли немає місця упередженості. В цих випадках найкраще тимчасово забути про техніку і цілком довіритись творчій природі.

Але, на жаль, такі випадки надзвичайно рідкі — один із ста. Вони — винятки, на яких не можна основувати правила.

Значно частіше після першого прочитання п'єси роль западає в душу лише окремими моментами, а решта залишається ще неясною, ще незрозумілою, ще чужою артистові. Уривки вражень і клапті почуттів, що збереглися після першого читання, бувають розкидані по всій п'єсі, немов оазиси в пустелі або світлові плями в темряві. Чому ж одні місця п'єси зразу оживають у нас, а інші тільки відбиваються в інтелектуальній пам'яті, тільки сприймаються розумом, а не відчуваються почуттям? Це відбувається тому, що місця ролі, які зразу ожили, близькі нашій природі і знайомі нашій емоціональній пам'яті, пам'яті наших почувань. Тоді як неожилі, навпаки, чужі природі і пам'яті артиста.

Випадок відіграє в нашій творчості дуже велику роль. Ось, наприклад, хто скаже, чому така-то п'єса чи роль викликає огиду і зовсім не вдається артистові, який всіма своїми даними немов створений для того, щоб її грати. Або, навпаки, як пояснити, що інша роль, всіма ознаками не підхожа до даних артиста, закохує його в себе і прекрасно йому вдається. Очевидно, в цих випадках схована корисна або шкідлива, випадкова, підсвідома упередженість, яка творить у душі артиста чудесне, так само як і невдале.

А ось приклад того, як упередженість проти п'єси не заважає відчути її внутрішню суть і сценічно виразити її.

Аркадій Миколайович розповів нам, як режисер написав прекрасні мізансцени п'єси нового для його часу напряму, яку він не тільки не розумів, але яка йому не подобалась. У цьому несвідомо виявилась художня природа режисера. Вона заговорила, розбуджена внутрішніми творчими поштовхами. Нове віяння в мистецтві вже носилось в атмосфері театру і жило в режисері. Воно підказало режисерові те, що відкидали його свідомість і міцно прищеплені йому забобони.

Усі мої приклади говорять про те, що процес першого ознайомлення з роллю заслуговує незрівнянно більшої уваги, ніж та, яку йому звичайно приділяють.

...Треба читати і слухати все — більше п'єс, критик, коментарів, треба прислухатись до чужих думок, і до того ж якомога більше. Вони поповнюють матеріал для творчості. Але при цьому необхідно навчитись оберігати свою самостійність і забезпечувати себе від упереджености. Треба вміти створювати свою думку

і попусту не піддаватися чужим. Треба вміти бути вільним. Це важке мистецтво. Воно не набувається знанням якогось одного, певного закону, для цього потрібний цілий комплекс найрізноманітніших теорій, знань і практичної роботи з техніки свого мистецтва. Але головним чином потрібна особиста вдумливість, проникнення в суть предмета, довголітня практика й досвід.

Користуйтеся ж шкільним часом, щоб поповнити ваші знання, а також, щоб навчитися застосовувати їх на практиці. Поступово ви узнаєте, як розбиратись у враженнях від нової п'єси, як відкидати зайве, не важливе, як знаходити основне, як слухати інших і себе самого, як уникати упередженостей і знаходити себе в усякій чужій думці. У цих питаннях вам дуже допоможе вивчення світової літератури. Щоб переконатись у цьому, простежте самі, з якою легкістю розбираються в нових творах люди з хорошою літературною ерудицією. Вони зразу схоплюють структуру п'єси, знаходять її основну ідею, легко розбираються в розвиткові її фабули. Вони швидко немовби анатомують твір.

Кожна п'єса, як і живий організм, має свій кістяк, свої члени, своє серце, мозок. Подібно до анатома, літератор, який вивчив складові частини твору, вгадує його невидимий кістяк. Він зразу орієнтується й узнає його рушійні та чутливі центри. Він оцінює суспільне або літературне значення твору, бачить помилки, затримки або відхилення в розвиткові основної теми.

Літератори дуже швидко знаходять нові оригінальні підходи до п'єси, в її внутрішній та зовнішній характеристиці знаходять усі посплітані лінії взаємовідносин дійових осіб або фактів, подій. Вони швидко оцінюють достойності і хиби форми, стилю, новизни або застарілості. Усі ці знання, уміння й досвід надзвичайно важливі для керівництва при оцінці твору. Пам'ятайте це і якомога ретельніше, глибше й повніше користуйтесь уроками з вивчення мови, слова й літератури.

У цій роботі вам допоможе багато з того, що ви засвоїли в минулому навчальному році, і особливо те, що стосується зверхзадачі та наскрізної дії.

Але знавці літератури далеко не завжди орієнтуються в питаннях, які стосуються спеціально наших акторських, режисерських і взагалі сценічних вимог.

...Багато хто мріє про «натхнення», яке охоплює всю роль або п'єсу зразу, цілком. Як я вже казав, коли трапляється таке «чудо», нічого не залишається, як забути всяку систему і віддатися природі. Однак у переважній більшості випадків після першого прочитання п'єса уявляється немовби темним приміщенням з наглухо зачиненими вікнами. Але крізь щілини віконниць тут і там пробивається яскраве або тьмяне проміння, від нього падають відблиски, завдяки яким намічаються контури предметів. У міру розширення щілин, смуги світла все множаться, поки, коли розкрити віконниці, не заповнять усього простору і не витіснять остаточно темряви, що панувала раніше.

Те саме відбувається в душах артистів після першого ознайомлення з роллю, на початку роботи над нею. Подібно до світлових плям, у душу артиста западають окремі моменти, схоплені інтуїцією в різних місцях п'єси. А решта поринула в глибоку темряву. Якщо не вдається зразу освітлити всю суть п'єси або ролі, треба старатися поступово оживляти окремі місця. Поступово розширяючись і зливаючись одне з одним, вони остаточно заповнюють увесь простір п'єси, усе її життя людського духу.

На жаль, далеко не завжди артист вірно сприймає окремі місця. Дуже часто відбувається прикре розходження з роллю. Невірне сприймання справляє великий, іноді вирішальний вплив на дальшу творчість. Така помилка тим небезпечніша, що вона нерідко утворюється інтуїтивно, органічно. З природою важко боротися, і тому такі розходження артиста з роллю небажані. Тим більше треба бути уважним до окремих, навіть найменших, «бліків у темряві» п'єси і ролі після першого ознайомлення з нею.

Не будемо ж нехтувати і вашими «світловими плямами», розкиданими в різних місцях після вашого невдалого першого ознайомлення з п'єсою. Хто знає? Може, в них сховані зерна справжнього життя ролі або, може, вони являють собою результат творчого захоплення, яке є найкращим, найпрямішим, природним підходом до твору драматурга.

Істинний поет щедро розкидає перлини свого таланту по всій п'єсі. Це найкраща пожива для захоплення, пальний і вибуховий матеріал для спалаху артистичної творчості. Ці перлини сховані всюди: і у зовнішній формі, і в потаємних глибинах твору. Тому можна захопитись і формою, і віршем, і грандіозністю думки, і суспільним значенням п'єси, і глибиною або силою почуття, і внутрішнім або зовнішнім образом ролі. Природа артиста експансивна, чутка, сприйнятлива до всього художньо красивого, високого, хвилюючого, цікавого, веселого, кумедного, страшного, трагічного, — одним словом, до всього живого, природного, що сховане в ролі, що захоплює уяву.

Якщо артист захопиться лише перлинами, розкиданими на поверхні п'єси, в її зовнішній площині, в її формі, таке захоплення буде поверховим, і, навпаки, духовні поклади, глибоко зариті в п'єсі, викличуть глибоке внутрішнє захоплення й глибоку творчість, і чим захоплення глибше, тим ближче підійде артист до органічної природи забражуваної ним особи.

Захоплення при ознайомленні з п'єсою — перший момент внутрішнього зближення артиста з окремими місцями ролі. Таке зближення особливо цінне тим, що утворюється безпосередньо, інтуїтивно, органічно.

Хто визначить, чому одні моменти п'єси гостро і на все життя врізаються в емоційну або іншу пам'ять артиста. Може, це стається завдяки випадкові, а може тому, що між природою артиста і окремими місцями п'єси існує природне споріднення, органічний зв'язок...

...Якщо роль не заживе сама собою від внутрішнього, від «душі», підходьте до неї від зовнішнього, тобто від тіла.

Схема «життя людського тіла» — тільки початок, і перед нами найважливіше—поглиблення цієї лінії доти, поки вона не дійде до великих глибин, де вже починається *життя людського духу;* створення цього життя є одним з головних завдань нашого мистецтва. Тепер це завдання великою мірою підготовлене і вирішення його дуже полегшене. Коли до почуття тягнуться без підготовки і підпори, тоді важко вловити його тендітну лінію. Але тепер, коли у вас є підпора, і до того ж дуже тверда — фізично відчутна лінія «життя людського тіла», — ви не висите в повітрі, а йдете твердою, протоптаною стежкою, яка не дозволить вам збочити.

Знання життя тіла — прекрасний, родючий грунт. Усе, що попадає на нього, знаходить відчутне обгрунтування в світі матерії. Він і особливо обгрунтовані ним дії найкраще фіксують роль, бо в цій галузі легко знайти маленьку або велику правду, яка й викликає віру в те, що ми робимо на сцені. Зайва річ ще раз говорити про значення правди і віри в процесі творчості. Ви знаєте, який це сильний манок для почуття.

Я краще нагадаю вам, що «життя людського тіла» ролі важливе ще тому, що воно має нерозривний зв'язок з лінією почуття. Якщо артист правильно зажив фізично, почуття не може в тій чи іншій мірі не відгукнутися. Подібно до того, як вода заповнює видолинки та ями, так і почуття вливається у фізичну дію, коли воно відчує в ній живу, органічну правду, якій можна повірити. Згадайте самі, чи залишається ваше почуття інертним, коли ви щиро живете людським життям вашого тіла і його фізичними діями. Якщо ви глибше вникнете в цей процес і простежите, що відбувається в цей час у вашій душі, то побачите, що, вірячи в своє фізичне життя на сцені, ви зазнаєте споріднених з цим життям почуттів, які мають з ним логічний зв'язок. А коли це так, то, очевидно, «життя людського тіла», взяте з ролі, викликає аналогічне життя людського духу тієї ж ролі.

Висновок такий, що «життя людського тіла» ролі сприяє створенню її життя людського духу.

Як вам відомо, життя духу відбивається в житті тіла, так само як і життя тіла може відбиватися в житті духу. Оцініть цю умову, винятково важливу в нашій справі, в якій безпосередній вплив на капризний внутрішній творчий апарат артиста незрівнянно важчий, невловиміший і менше відчутний, ніж безпосередній вплив на фізичний апарат, який легше піддається наказові. Розпоряджатися тілом легше, ніж почуттям. Тому, якщо *життя людського духу ролі* не зароджується саме собою, створюйте *життя її людського тіла.*

Створення «життя людського тіла» зображуваної особи — половина роботи над роллю, бо у ролі дві природи: фізична й

духовна. Скажуть, що не в зовнішньому головна мета нашого мистецтва, що воно дбає насамперед про створення *життя людського духу* передаваного на сцені твору. Згоден — і саме тому починаю роботу із створення *життя людського тіла*.

Ось у чому смисл цього несподіваного висновку. Ви знаєте, що коли роль сама собою не заживе, артистові нічого іншого не залишається, як підійти до неї зворотним шляхом — від зовнішнього до внутрішнього. Я так і роблю. Ви не відчули своїх ролей інтуїтивно, ось чому я й почав з життя тіла ролі. Тіло матеріально відчутне, воно піддається наказові, звичці, дисципліні, вправі, з ним легше мати справу, ніж з невловимим нестійким, капризним почуттям, яке легко розлітається. Але цього мало: в моєму прийомі є більш важливі умови, вони полягають у тому, що життя тіла не може не відгукнутися на життя духу ролі, звичайно, при умові, що артист діє на сцені по-справжньому, доцільно й продуктивно. Ця умова особливо важлива тому, що в ролі навіть більше, ніж у самому житті, обидві лінії — зовнішня й внутрішня — повинні збігатись і прямувати разом до спільної творчої мети. У нашій справі для цього існують сприятливі умови; вони полягають у тому, що як життя тіла ролі, так і життя її духу черпаються з одного й того ж джерела, — з п'єси. Ця обставина робить обидва життя близькими, спорідненими одне з одним. Але чому ж на сцені внутрішня лінія ролі раз у раз припиняється і її заміняє лінія самого актора, якого відривають від творчості свої особисті, житейські турботи, тоді як лінія тіла продовжує діяти автоматично, звично?

Це трапляється при формальному, ремісничому ставленні до ролі і до творчості.

Підхід до ролі через створення життя її тіла оснований ще на тому, що життя тіла ролі може стати для творчого почуття свого роду акумулятором. Внутрішні переживання подібні до електрики: коли викидати їх у простір, вони розлітаються, зникають, але коли наситити ними життя тіла ролі, як акумулятор електрикою, то емоції, викликані роллю, закріпляються в добре відчутній фізичній дії. Вона вбирає, всмоктує в себе почуття, зв'язані з кожним моментом життя тіла, і тим фіксує нестійкі переживання, що легко зникають, і творчі емоції артиста. Завдяки такому підходові готові холодні форми тілесного життя ролі наповнюються внутрішнім змістом. Обидві природи ролі — фізична й духовна — споріднюються при такому злитті.

Зовнішня дія і життя тіла дістають при цьому внутрішній смисл і теплоту від внутрішнього переживання, а останнє знаходить у тілесному житті своє зовнішнє втілення. Цим природним зв'язком двох природ ролі ми повинні уміти мудро користуватись для фіксування невловимих і нестійких творчих переживань.

А ось і ще практично не менш важлива причина, чому я почав роботу над роллю із створення життя її тіла: один з найнепереборніших манків для нашого почуття схований у правді і у

вірі в неї. Досить артистові повірити хоча б у найменшу фізичну правду дії або загального стану, і зразу ж його почуття заживе від виниклої віри у справжність своєї фізичної дії. Досить артистові повірити в себе, і зразу ж його душа розкривається для сприйняття внутрішніх завдань та почувань ролі. Отже, нехай артист зробить усе, щоб повірити, тоді прийде і почуття. Якщо ж він пнутиметься відчути, він ніколи не повірить у себе, а без віри не може бути переживання. Цією умовою необхідно користуватися для насичення зовнішніх дій внутрішньою суттю ролі — життям її духу. Для цього конче потрібен відповідний матеріал. Його ми знайдемо в п'єсі і в ролі. Тому звернемо увагу на вивчення внутрішньої сторони ролі...

ПРОЦЕС ПІЗНАННЯ П'ЄСИ І РОЛІ

(Аналіз)

...Звичайно під словом «аналіз» розуміється лише розумовий процес, але в галузі артистичної творчості таке однобічне розуміння аналізу шкідливе, і ось чому.

Мета аналізу — в шуканні збудників артистичного захоплення, без якого не може бути зближення з роллю і творчості; мета аналізу — у проникненному *заглибленні в душу ролі* заради вивчення складових елементів цієї душі, її природи, всього її внутрішнього світу і всього її життя людського духу.

Далі: мета аналізу — у вивченні зовнішніх умов та подій життя п'єси, оскільки вони впливають на внутрішнє життя ролі. Нарешті, мета аналізу — в шуканні у власній душі спільних, споріднених з роллю почуттів, відчувань, переживань, елементів для зближення, — одним словом, у виборі потрібного для творчості матеріалу.

Як бачите, в аналізу багато місій, але в першу чергу, на початку роботи, з допомогою аналізу треба знайти, зрозуміти і належним чином оцінити творчі збудники, закладені в талановитому або геніальному творі поета, які залишились непоміченими при першому, вільному, природному підході до нього. Талант артиста чуткий до всього прекрасного, і тому, безперечно, він з ентузіазмом відгукнеться на вплив творчих збудників, які природним шляхом викличуть у ньому творче захоплення. А останнє, в свою чергу, створює нові плями в темряві і справжнє, хоч і недовгочасне почування. Ці нові плями дедалі більше зближають артиста з роллю.

Таким чином, найближче завдання тепер у тому, щоб знайти в творі поета закладені в ньому збудники артистичного захоплення. Вся справа в тому, як знайти матеріал для творчого захоплення.

Розумовий аналіз дуже важливий у нашій роботі, але, взятий окремо, сам по собі і для себе, поза основними цілями пі-

знавання він шкідливий для творчості, бо нерідко сковує безпосередній порив творчого почуття і заслоняє підсвідомість, таку цінну під час творчості. Розум, подібно до розвідника, досліджує всі площини, всі напрями, всі складові частини п'єси і ролі; він, подібно до авангарду, підготовляє нові шляхи для дальших шукань почуття. По заготовлених розумом шляхах іде творче почуття, а коли воно скінчить свої шукання, розум знову виступає, але вже в новій ролі і, подібно до ар'єргарду, замикає переможний похід творчого почуття і закріплює його завоювання. Під час аналізу треба давати цілковитий простір творчому почуттю, і тільки в тому випадку, коли воно само собою нічим не схвилюється, слід пускати на розвідку розум. Тільки почуття здатне проникати в усі тайники ролі і душі артиста, де треба шукати, досліджувати і вгадувати те, що сховано глибоко в душах людей.

Аналіз—засіб пізнавання, а в нашому мистецтві *пізнавати—значить почувати.*

Чим докладніший, різнобічніший і глибший аналіз, тим більше шансів на успіх, тим більше знаходиться збудників для творчих почуттів, тим більше ключів до тайників творчості, тим повніше захоплення, сильніше зближення і щільніший зв'язок артиста з роллю. І якщо для зближення з нею потрібне захоплення, то, в свою чергу, для захоплення потрібне пізнавання, тобто аналіз.

З чого слід починати його?

Як уже було сказано, коли творче захоплення роллю не приходить само собою, треба в першу чергу звертатися по допомогу до розвідника й авангарду, тобто розуму, і шукати в п'єсі та ролі збудників творчого захоплення. Коли шукаєш загублену річ, то переривається усе і найчастіше знаходиш її там, де найменше сподіваєшся. Те саме і в творчості. Спершу треба зробити загальний, всебічний аналіз п'єси і ролі, а вже потім можна перейти до часткового, тобто до поділу ролі на її складові частини, щоб у кожній з них провести шукання. І потім, подібно до реставратора, з окремо оживаючих кусків вгадувати ціле.

Якщо досі ваш підхід до твору поета був майже випадковим, безпосереднім, то тепер він стане більш свідомим.

У нашій техніці багато прийомів пізнавання п'єси та ролі з допомогою аналізу.

Можна розповідати зміст п'єси, робити виписки фактів і подій, пропонованих обставин, даних автором, ділити п'єсу на куски, анатомувати її, вивчати її по площинах, задавати питання і відповідати на них, читати текст з правильним виділенням слів і паузами, заглядати в минуле й майбутнє п'єси, влаштовувати спільні бесіди, постійно перевіряти плями, які з'являються й зливаються, оцінювати й виправдувати факти, шукати назви кускам і задачам тощо. Усе це різні прийоми одного й того самого процесу — аналізу (пізнавання п'єси та ролі).

Усі функції аналізу, всі його технічні прийоми пізнавання й підходу до ролі будуть свого часу ілюстровані вам на практиці. Але цього не можна зробити тепер, одразу з різних причин.

По-перше, тому, що це затримало б занадто довго на одному місці, а для мене важливо, щоб ви швидше охопили, хоча б у загальних рисах, усю роботу над роллю.

Друга причина та, що занадто детальне ознайомлення одразу з усіма технічними прийомами без потреби ускладнить справу і заб'є вам мозок, затріпає й замне п'єсу, потягне увагу в один бік.

Третя причина в тому, що на великому протязі часу одна й та сама робота може надокучити, а нашої справи треба вчитися радісно.

Усі ці причини привели мене до рішення, що краще вивчати технічні прийоми аналізу не зразу, а протягом усієї практичної роботи над п'єсою, тобто один з прийомів застосувати при розборі однієї сцени, другий прийом—при вивченні другої, третій—при аналізі третьої сцени і т. д.

Почати з того, що існує загальний і частковий аналіз.

При загальному аналізі шукання провадяться вздовж п'єси, по її пластах, або нашаруваннях.

Цього можна домогтися шляхом постановки запитань і відповідей на них, як це робилося для збудження діяльності уяви. Запитання висмикують з п'єси цілі смуги її життя, немов окремі шнури з джгута.

Загальний аналіз розкладає п'єсу й роль на її складові великі та малі частини, або, інакше кажучи, ділить п'єсу на великі та малі куски і шукає сховані в них задачі. Таким чином пізнається загальна структура п'єси та ролі, яку артистові необхідно чудово знати і відчувати. Основний аналіз визначає кінець кінцем основну ідею, або зверхзадачу твору поета і наскрізну дію, що веде до неї.

Частковий аналіз відіграє допоміжну роль. Він потрібний у тих випадках, коли вся п'єса або взята з неї велика частина не охоплюється артистом одразу. Розглядаючи і вивчаючи докладно кожну з її малих складових частин, артист кінець кінцем пізнає велику частину або всю п'єсу. Але без потреби дрібнити п'єсу не слід, бо це ускладнює роботу і часто не допомагає, а перешкоджає охопленню цілого. Це особливо стосується внутрішньої сторони ролі.

Частковий аналіз допомагає також пізнаванню й ретельнішому вивченню фабули п'єси як за її подіями, епізодами та діями, так і за її обставинами, пропонованими автором, режисером і всіма творцями спектаклю, особливо самим артистом.

Частковий аналіз допомагає докладнішому вивченню логіки і послідовності подій, почувань, дій, розвитку думок п'єси і ролі.

Загальний аналіз провадиться спершу, так би мовити, вздовж усієї п'єси і ролі, по їх різних площинах, починаючи з зовнішніх, більш доступних, і кінчаючи більш глибокими.

У п'єси і у ролі багато сторін-площин, в яких протікає їхнє життя.

Насамперед привертає увагу *зовнішня* сторона (факти, події, фабула, фактура п'єси).

З нею стикається площина *побуту.*

Є площина *літературна* з її зовнішньою стилістичною лінією.

Є площина *естетична* з її драматургічними, театральними (сценічними), режисерськими, постановочними, художньо-живописними, пластичними, музичними нашаруваннями.

Є площина *душевно-психологічна* з її живими духовними прагненнями, логікою й послідовністю почуття, внутрішньою характерністю, органічними елементами і складом душі, основною природою внутрішнього образу і т. ін.

Є площина *фізична* з її основними законами та властивостями людської органічної природи, зовнішньою характерністю, тобто типовою зовнішністю, гримом, манерами, звичками, костюмом і т. ін.

Є площина *особистих відчувань* артиста, тобто його самопочуття.

Усі ці площини *свідомо* сприймаються нашим почуттям, думкою, пам'яттю, оживають, зливаються і дають нам не тільки зовнішню форму, але й внутрішній, або духовний образ п'єси, її ідейну суть, соціальну, філософську, етичну.

Літературний твір драматурга, п'єса, хоч і є закінченим твором поета, проте не являє собою закінченого театрального твору, поки не набуде свого сценічного втілення артистами і своєї живої сценічної форми на сцені, ради чого вона й написана. Подібно до того, як ноти і партитура ще не музика, так і написана п'єса ще не спектакль.

Нема нічого легше, як визубрити текст поета, написати якусь красиву декорацію і доповісти глядачеві авторські слова у супроводі акторської дії так, як їх написав драматург, не додаючи до них нічого від своєї артистичної творчості. Але такий спектакль не буде мистецтвом, а лише рядовою ремісничою виставою.

Щоб одержати справжній сценічний твір, необхідна спільна, колективна творчість артистів, режисера й інших творчих діячів театру.

Тему й слова для такої творчості ми одержуємо від драматурга в його закінченому, але не докінченому творі, тобто в його п'єсі.

Щоб стати співробітником поета і створити сценічний твір, або спектакль, актор повинен сприйняти цілком не лише тему творчості, але й її готову словесну форму. Їх треба не просто знати, — їх треба сприйняти органічно, тобто перетворити і переробити чужу тему й словесну форму в свої власні.

Ми знаємо, що шлях аналізу ролі йде від зовнішньої форми твору, втіленої в тексті поета, до внутрішньої, духовної суті твору, творчо пережитого ним, тобто від периферії до центра

п'єси та ролі; ми також знаємо, що коли артист пізна́є і сам переживе духовну суть твору, яка примусила поета взятися за перо, почнеться новий творчий процес роботи над роллю, який піде не колишнім шляхом, тобто від периферії до центра, а зворотним, від центра до периферії, від душі до тіла, від переживання до втілення. Таким чином, творчі шляхи артиста й поета йдуть паралельно і близько підходять один до одного. Вони природно приводять до однієї спільної творчої мети, в якій поет зливається з артистом.

ОЦІНКА ФАКТІВ П'ЄСИ

Перший загальний аналіз вздовж усіх приступних свідомості площин п'єси та ролі дає великий матеріал.

Це вже *дещо,* чим можна користуватися під час дальшої творчої роботи. Біда в тому, що добутий матеріал сухий, позбавлений життя для створення живого життя людського духу, для живої творчості; поки що це тільки перелік фактів минулого, теперішнього й майбутнього, протокол зовнішніх обставин п'єси і ролі. При такому суто розумовому пізнаванні п'єси події і факти позбавлені справжнього, живого, реального значення, вони залишаються тільки театральними, до них особливе, легковажне ставлення, — немає віри в їх справжність, немає належної оцінки їх, немає відгуку почуттів.

Театральні факти, події й обставини, природно, викликають лише театральне до них ставлення, театральне й акторське самопочуття та переживання, тобто умовність почування, а не правдоподібність його, — якраз протилежне тому, чого вимагав Пушкін. При такому ставленні до пропонованих обставин неможливо пізнати «істину пристрастей і правдоподібність почування» ролі.

Щоб пізнати їх живу, духовну суть і зробити добутий матеріал придатним для творчості, треба перетворити театральні факти, обставини в живі, тобто життєдаючі; треба змінити театральне до них ставлення на людське; треба вдихнути життя в сухий протокол фактів і подій, бо тільки життя створює живе, тобто життя людського духу; треба оживити добуті з п'єси матеріали, щоб створити з них живі, правдоподібні пропоновані обставини.

З цього моменту настає новий творчий момент процесу пізнавального аналізу ролі — *процес оцінки фактів.*

Існують п'єси (погані комедії, мелодрами, погані водевілі, фарси), в яких зовнішня фабула є головним активом спектаклю. В таких творах самий факт убивства, смерті, весілля або процес висипання борошна, виливання води на голову дійової особи, зникнення панталон, помилковий прихід у чужу квартиру, де мирного гостя приймають за бандита, є основними, провідними

моментами. Такі факти зайво було б оцінювати, — вони зразу розуміються й приймаються всіма. Але в інших творах нерідко сама фабула і її факти не мають такого великого значення. Вони не можуть створити провідної лінії спектаклю, за якою з завмиранням серця стежить глядач. У таких п'єсах не факти, а ставлення до них дійових осіб стає центром, суттю спектаклю. В таких п'єсах факти потрібні остільки, оскільки вони дають привід і місце для наповнення їх внутрішнім змістом. У таких п'єсах факти і створювана з них фабула є лише тією формою, в яку вливається зміст. Такі, наприклад, п'єси Чехова.

Найкраще, коли форма й зміст перебувають у нерозривному зв'язку. В таких творах «життя людського духу» ролі невіддільне від фактів і фабули.

Більшість п'єс Шекспіра — у тому числі й «Отелло» — належить до останнього типу п'єс. Тут процес оцінки фактів набуває великого значення. В міру дослідження ми стикаємося з пропонованими обставинами п'єси, які породили самі факти. Вивчаючи їх, ми розуміємо внутрішні причини, які мають відношення до них. Так ми спускаємося все глибше, в саму гущу «життя людського духу» ролі, підходимо до підтексту, потрапляємо в лінію підводної течії п'єси, яка виносить нас, і тут ми узнаємо внутрішні причини, що викликають на поверхні хвилі дій, з яких часто утворюються факти. Коли ж факти приходять зокола, як deus ex machina, то не можеш пізнати їх впливу й відбиття на «житті людського духу» ролі.

Техніка процесу оцінки фактів спершу проста. Слід думкою усунути оцінюваний факт, а потім постаратися зрозуміти, як це відіб'ється на «житті людського духу» ролі.

...Процес оцінки фактів, при своєму дальшому розвиткові, невіддільний від іншого, ще важливішого процесу аналізу, або пізнавання, — від виправдання фактів. Цей процес необхідний тому, що невиправданий факт наче висить у повітрі. Він не має грунту в самому «житті людського духу» п'єси і ролі. Такий непережитий факт, не включений в лінію внутрішнього життя ролі, не потрібний ролі і тільки заважає її правильному внутрішньому розвиткові. Такий невиправданий факт — провал, прорив у лінії ролі. Це дике м'ясо на живому організмі, це глибока яма на рівному шляху, яка заважає вільному рухові внутрішнього почуття. Треба або засипати яму, або перекинути через неї міст. Для цього потрібний процес виправдання фактів. Якщо факт обгрунтований, тим самим він включається у внутрішню лінію, в підтекст ролі і не заважає, а навпаки, допомагає вільно розвиватися внутрішньому життю ролі. Виправдані факти сприяють логічності й послідовності переживання, а ви знаєте, яке значення мають у нашій справі ці фактори.

Як я вже сказав, процес оцінки фактів тісно пов'язаний з процесом виправдання фактів. Близькість цих питань примушує говорити про них одночасно.

Оцінка фактів — велика й складна робота, вона виконується не лише розумом, а головним чином з допомогою почуття й творчої волі. Ця робота проходить у площині нашої уяви.

Ось у чому полягає робота щодо чуттєвої оцінки фактів.

Щоб оцінити факти власним почуттям, на підставі особистого, живого до них ставлення, артист внутрішньо задає собі таке запитання і розв'язує таку задачу: «Які обставини внутрішнього життя мого людського духу, — питає він себе, — які мої особисті живі людські помисли, бажання, прагнення, властивості, природні якості й хиби могли б примусити мене, людину-артиста, ставитись до людей і подій п'єси так, як ставиться до них зображувана мною дійова особа?»

...На сцені потрібні лише такі, духовно змістовні факти, які є результатом переживань або ж самі породжують переживання. Факт як факт сам для себе й сам по собі, факт як простий, забавний епізод, на сцені непотрібний і шкідливий, бо він відвертає від життя людського духу.

Тепер, після чуттєвої оцінки фактів, чергова робота по оживленню внутрішніх обставин духовного життя п'єси сама собою виявилась виконаною, якщо не повністю, то в більшій своїй частині.

Секрет прийому оцінки фактів і подій полягає в тому, що ця оцінка примушує людей стикатися, примушує їх діяти, боротися, перемагати або скорятися, розкриває їхні бажання, цілі, взаємини, тобто з'ясовує обставини внутрішнього життя п'єси, які ми шукаємо. І справді, що значить оцінити факти і події п'єси? Це значить — знайти в них схований внутрішній смисл, їх духовну суть, ступінь їх значення й впливу. Це значить — підкопатися під зовнішні факти й події і знайти в глибині під ними інші, глибоко сховані події, які часто викликають і самі зовнішні факти. Це значить — простежити розвиток душевної події і відчути ступінь і характер її впливу, простежити лінію стремління кожної з дійових осіб, зіткнення цих ліній, їх пересічення, сплетіння, розходження. Словом, пізнати ту внутрішню схему, яка визначає взаємини людей. Оцінити факти — значить найти ключ для розгадки багатьох таємниць «життя людського духу» ролі, схованих під фактами п'єси.

Це не погано і зовсім не означає, що артист втрачає творчу свободу. Хіба погано працювати в близькому співробітництві з Шекспіром або Грибоєдовим? Навпаки, допомога геніального письменника збуджує творчість і окриляє артиста. Артист може по-своєму, своїми почуттями доповнити і втілити те, що дав йому поет, створити лінію психологічного розвитку життя зображуваної особи, яке повинне дихати правдою і природною красою.

Було б помилкою робити оцінку фактів і подій п'єси раз і назавжди. Необхідно в дальшій роботі, при кожному повторенні творчості оцінювати факти по-новому. Така переоцінка фактів веде до все більшого духовного насичення їх.

Справа в тому, що людина не машина, — людина не може при кожному повторенні творчості однаково почувати роль, загорятися від одних і тих самих збудників творчості. Щоразу артист почуває роль по-новому і по-новому оцінює всі ті самі факти п'єси, які, проте, змінюються. Незначна, ледве вловима різниця у підході до фактів є головним життєвим збудником сьогоднішньої творчості. Сила такого збудника — в його новизні і свіжості. Не можна врахувати того, що впливає на фізичний і душевний стан артиста і викликає нову оцінку фактів. Усі незліченні комплекси випадковостей, які утворюються від впливу погоди, температури, світла, харчування, добору внутрішніх і зовнішніх обставин, тією чи іншою мірою впливають на душевний стан артиста. В свою чергу, загальний стан артиста впливає на ставлення до фактів, на їх переоцінку. Вміння користуватися комплексами випадковостей, які повсякчас змінюються, вміння освіжати збудників творчості з допомогою оцінки фактів — дуже важлива частина внутрішньої техніки артиста. Без цього уміння артист може після кількох спектаклів перестати ставитися до фактів як до життєвих подій, втратить відчування їх внутрішнього смислу й значення. При цьому біда, якщо глядач оцінить факти правильніше, ніж артист. Станеться прикра розбіжність між тим, хто дивиться, і тим, хто творить. Біда, якщо глядач захвилюється фактами п'єси дужче, ніж артист, біда, якщо артист недооцінить факти або переоцінить їх і тим уб'є правду й віру в справжність фактів...

Ежегодник МХАТ.
«Искусство», 1948.

ЕТИКА

Порядок, дисципліна, етика і т. ін. потрібні нам не лише для загальної постановки справи, але головним чином для художніх цілей нашого мистецтва й творчості.

Першою умовою для створення *передробочого стану* є виконання девізу: «Люби мистецтво в собі, а не себе в мистецтві». Тому насамперед дбайте про те, щоб вашому мистецтву було добре в театрі.

* *
*

Однією з умов створення порядку й здорової атмосфери в театрі є зміцнення авторитету тих осіб, яким, з тих чи інших причин, доводиться стояти на чолі справи.

Поки вибір керівника не зроблено і призначення не відбулося, можна сперечатися, боротися, протестувати проти того чи іншого кандидата на керівний пост; але коли дана особа стала на чолі справи чи в управлінні її частиною, доводиться, заради користі справи і своєї власної, всіляко підтримувати керівника, і чим він

слабіший, тим більше потребує підтримки. Поміркуйте, до чого прийде колективна справа без ініціатора, який штовхає й спрямовує спільну роботу...

* *
*

У багатьох акторів (особливо у гастролерів) є неприпустима звичка репетирувати на чверть голосу.

Кому потрібне таке ледве чутне бурмотіння слів ролі, без внутрішнього їх переживання або навіть осмислювання? Це безтямне базікання тексту вивихує роль, бо актор звикає до ремісничої гри. А ви знаєте, як усякий вивих псує правильну лінію дії. Хіба така репліка потрібна партнерові? Що йому робити з нею і як ставитись до такого механічного базікання слів, затушовування думок, підміни почуттів? Неправильна репліка й переживання викликають таку ж неправильну відповідь і невірне почування партнера. Кому потрібні такі репетиції «для очистки совісті»?

Тому знайте, що на кожній репетиції актор повинен грати на повний тон, давати вірні репліки і так само правильно, за встановленою лінією п'єси і ролі, приймати одержувані репліки.

Це правило взаємно обов'язкове для всіх акторів, бо без нього репетиція втрачає смисл.

Те, що я кажу тепер, не виключає можливості, в разі потреби, переживати і спілкуватись самими почуттями і діями, хоча б навіть без слів.

Усе те, що ви хотіли б провести в життя, що потрібно для встановлення здорової атмосфери, дисципліни і порядку (а це треба знати), пропускайте насамперед через себе.

Звичайно при створенні творчої атмосфери і дисципліни хочуть домогтися їх зразу в усій трупі, в усіх частинах складного апарата театру. Для цього видають суворі накази, постанови, накладають стягнення. В результаті добиваються зовнішньої формальної дисципліни, і всі задоволені, всі пишаються «зразковим» порядком. Однак найголовніше в театрі — художня дисципліна. Але оскільки її ніколи не вдається створити зовнішніми засобами, то організатори втрачають терпіння, віру і приписують невдачу іншим, переносять вину на товаришів: «З цими людьми нічого не вдієш», — говорять у таких випадках.

Спробуйте підійти до вирішення завдання зовсім з іншого боку, почніть з самого себе, впливайте й переконуйте інших власним прикладом. Тоді у вас в руках буде великий козир, і вам не скажуть: «Лікарю, зцілися сам», або: «Замість повчати інших, на себе оглянься».

Власний приклад — кращий спосіб заслужити авторитет. Власний приклад — найкращий доказ не тільки для інших, але головним чином для себе самого. Коли ви вимагаєте від інших того, що самі вже провели в життя, ви впевнені, що вашу вимогу

можна виконати, але ви з власного досвіду знаєте, важка вона чи легка.

У цьому випадку не буде того, що завжди буває, коли людина домагається від іншої або зовсім нездійсненного або надто важкого. Вона стає занадто вимогливою, нетерплячою, дратівливою і на підтвердження своєї правоти запевняє й божиться, що виконати її вимоги дуже легко. Це найкращий спосіб підірвати свій авторитет, добитися, щоб про вас говорили: «Сам не знає, чого вимагає».

* *
*

Коротше кажучи, здорова атмосфера, дисципліна й етика не створюються розпорядженням, правилом, циркуляром, розчерком пера. Це не робиться, так би мовити, «оптом», як звичайно проводяться корпоративні впливи, — те, про що я кажу, проводиться «вроздріб». Це не масова, не фабрична, а кустарна робота.

Запроваджуючи вимоги корпоративної та іншої дисципліни і всього того, що створює бажану атмосферу, треба бути насамперед терплячим, витриманим, твердим і спокійним. Для цього необхідно, в першу чергу, добре знати те, що вимагаєш, ясно усвідомлювати всі труднощі і те, що для їх подолання потрібен час. Крім того треба вірити, що кожна людина в глибині душі прагне хорошого, але їй щось заважає підійти до цього хорошого. Підійшовши до хорошого, вона вже не розлучиться з ним, бо хороше завжди дає більше задоволення, ніж погане. Головна трудність— узнати перешкоди, які заважають вірному підходові до чужої душі, і усунути їх. Для цього зовсім не потрібно бути тонким психологом, треба бути просто уважним і знати того, до кого підходиш, самому наблизитись до нього і розглянути його. Тоді побачимо ясно ходи до чужої душі, чим ці ходи захаращені і що перешкоджає проваджуваній справі.

Підходьте до кожної людини окремо, зговоріться з нею, а зговорившись і добре зрозумівши, чого треба від неї домагатись і з чим треба боротись, будьте тверді, вимогливі і суворі.

При цьому пам'ятайте весь час про те, що діти, граючи в сніжки, з маленької балабушки нагортають величезні снігові кулі і брили. Той самий процес зростання повинен відбуватись і у вас. Спочатку один — я сам. Потім двоє — я й однодумець, потім чотири, вісім, шістнадцять і т. д. в арифметичній, а можливо, в геометричній прогресії.

Тому, якщо в перший рік у вас створюється група лише з п'яти, шести чоловік, які однаково розуміють завдання, всім серцем вірні йому і нерозривно ідейно зв'язані між собою, будьте щасливі і знайте, що ваша справа вже виграна.

Завдання мистецтва, а отже, і театру — *створення внутрішнього життя п'єси і ролей та сценічне втілення основного зерна й думки, які породили самий твір поета, композитора.*

Кожний працівник театру, починаючи від швейцара, гардеробника, білетера, касира, з яким насамперед зустрічається глядач, що до нас приходить, кінчаючи адміністрацією, конторою, директором і, нарешті, самими артистами, що є співтворцями поета й композитора, заради яких люди заповнюють театр, — усі служать мистецтву і цілком підпорядковані його основній меті. Усі, без винятку, працівники театру є співтворцями спектаклю. Той, хто в тій чи іншій мірі псує спільну роботу і заважає здійсненню основної мети мистецтва й театру, мусить бути визнаний шкідливим. Якщо швейцар, гардеробник, білетер, касир зустріли глядача негостинно і тим зіпсували його настрій,— вони шкодять загальній справі і завданню мистецтва. Якщо в театрі холод, бруд, безладдя, початок затримується, спектакль іде без належного натхнення, — настрій глядачів спадає, і завдяки цьому основна думка й почуття поета, композитора, артистів і режисерів не доходить до них, їм нема для чого було приходити в театр, спектакль зіпсований, і театр втрачає своє суспільне, художньо-виховне значення.

Поет, композитор і артист створюють необхідний для спектаклю настрій по наш, акторський, бік рампи, адміністрація створює відповідний настрій для глядача в залі і для артиста в убиральнях, де артист готується до спектаклю. Глядач, як і артист, є творцем спектаклю, і йому, як і виконавцеві, потрібна підготовка, добрий настрій, без якого він не може сприймати вражень і основної думки поета й композитора.

Загальна рабська залежність усіх працівників театру від основної мети мистецтва залишається в силі не тільки під час спектаклів, але й в інший час дня. Якщо з тих чи інших причин репетиція виявиться непродуктивною,—ті, хто перешкодив роботі, шкодять загальній, основній меті. Творити можна лише у відповідно необхідній обстановці, а той, хто заважає її створенню, — робить злочин перед мистецтвом і суспільством, якому ми служимо. Зіпсована репетиція ранить роль, а зранена роль не допомагає, а заважає проведенню основної думки поета, тобто головному завданню театру.

Кожен з найдрібніших службовців може й повинен у тій чи іншій мірі прилучитися до загальної творчої справи в театрі, сприяти її розвиткові, намагатися зрозуміти її головні завдання, вирішувати їх разом з іншими. Як важливо знати, шукати й знаходити матеріал, необхідний для постановки, декорацій, костюмів, ефектів, трюків. Який важливий порядок і весь уклад життя на сцені, в убиральнях артистів, у залі глядачів, у майстернях театру. Треба, щоб глядач, актор і кожен, хто має відношення до театру, входив до нього з особливим почуттям благоговіння. Треба, щоб глядач, відчиняючи двері театру, проймався відповідним настроєм, який допомагає, а не заважає сприйманню враження. Яке величезне значення для спектаклю має настрій за кулісами і в залі глядачів.

А порядок, спокій, відсутність метушні в убиральнях артистів. Усі ці умови дуже впливають на створення *робочого самопочуття артиста на сцені.*

У цій галузі адміністративні особи в театрі близько стикаються з найінтимнішими і важливими сторонами нашого творчого життя і можуть подавати артистам велику допомогу й підтримку. Справді, якщо в театрі спокійний, солідний порядок, він багато дає, він добре підготовляє артиста до творчості, а глядачів — до сприймання її. Але коли, навпаки, обстановка, що оточує артиста на сцені, а глядача в залі, дратує, сердить, нервує, заважає, то творчість і її сприймання або стають зовсім неможливими, або ж вимагають виняткової мужності і техніки, щоб боротися з тим, що їм протидіє. Скільки на світі існує театрів, у яких акторам перед початком спектаклю доводиться витримувати цілу баталію з кравцями, костюмершею, гримерами, бутафорами, щоб відвоювати собі кожну частину костюма, пристойне взуття, чисте трико, вбрання по мірці, парик чи бороду з волосся, а не з клоччя. Кравцям, гримерам, що не пройнялися своєю важливою роллю в загальній художній справі, байдуже, в чому виходить артист перед глядачем. Вони залишаються за сценою і навіть не бачать наслідків своєї неохайності і неуваги. Але як артистові, що грає героя драми, благородного рицаря, палкого коханця, виходити на посміховисько і викликати регіт своїм костюмом, гримом, париком там, де глядач повинен любуватись красою й витонченістю актора.

Як часто, знервувавшись до початку спектаклю і в його антрактах, актор виходить на сцену з пустою душею, грає погано, тому що не має сил грати добре.

Щоб зрозуміти, як впливають усі закулісні знегоди на робоче самопочуття артиста і на самий процес творчості, треба самому бути артистом і відчути все на собі самому.

Якщо в театрі немає належної дисципліни, то артист почуває себе не краще і на самій сцені: він рискує не знайти необхідної бутафорської речі, на якій іноді побудована сцена, наприклад, пістолета, кинджала, яким треба покінчити з собою чи зі своїм суперником. Як часто електротехнік перетемнить освітлення і зірве найкращу сцену. Як часто бутафор перестарається й перепустить закулісні шуми, що зовсім заглушають монологи і діалоги артистів на сцені. А на довершення всього глядачі, які відчули безладдя, піддаються дезорганізації і поводяться так шумливо, невиховано, що для бідного актора створюється ще нова, найважча перешкода під час творчості — боротьба з юрбою. Найстрашніше й непереборне, коли глядач шумить, розмовляє, ходить і, особливо, кашляє під час дії. Щоб привчити глядача до необхідної для спектаклю дисципліни, щоб примусити його до початку сидіти на місцях, бути уважним, не шуміти, не кашляти, треба насамперед, щоб театр заслужив пошану, щоб глядач почував, як йому слід поводитись. Якщо вся обстановка театру не відпові-

дає високому призначенню нашого мистецтва, якщо вона настроює на розпущеність... то на актора падає непосильна праця — побороти глядача, примусити його бути уважним.

* *
*

Треба сказати ще про один елемент чи, вірніше, умову сценічного самопочуття. Його зароджує атмосфера, що оточує актора не тільки на сцені, але й в залі глядачів, артистична етика, художня дисципліна й відчування колективного у нашій сценічній роботі.

Усе разом створює артистичну бадьорість, готовність до спільної дії. Такий стан сприятливий для творчості. Я не можу придумати йому назви.

Він не може бути визнаний самим сценічним самопочуттям, бо це лише одна із складових частин.

Він сприяє створенню сценічного самопочуття.

Через відсутність відповідної назви я називатиму те, про що йде тепер мова, *артистичною етикою*, яка відіграє одну з головних ролей у створенні передтворчого стану.

Артистична етика й сценічне самопочуття дуже важливі і потрібні в нашій справі, завдяки її особливості.

Письменник, композитор, художник, скульптор не обмежені часом, вони можуть працювати тоді, коли вважають для себе зручним, вони вільні в своїх поривах. Не так стоїть справа з артистом сцени. Він мусить бути готовий до творчості в певний час, позначений на афіші. Як наказати собі знаходити натхнення в певний час? Це не так просто.

* *
*

Ви зрозумієте, що вам треба робити й як поводитись, коли вдумаєтесь у те, що таке колективна творчість. Творять усі, водночас допомагаючи одне одному, залежачи одне від одного. А всіма керує один, тобто режисер.

Якщо є порядок і правильна постановка роботи, колективна робота приємна й плодтворна, бо створюється взаємна допомога, але якщо немає порядку й правильної робочої атмосфери, то колективна творчість обертається на муку, і люди товчуться на місці, заважаючи одне одному. Ясно, що всі повинні створювати і підтримувати дисципліну.

— Та як же її підтримувати?

— Насамперед, приходити вчасно — за півгодини чи за чверть години до початку, щоб розмасирувати свої елементи самопочуття.

Запізнення лише однієї особи викликає замішання. Якщо ж усі запізнюватимуться, то робочий час буде витрачений не на діло, а на чекання. Це дратує і доводить до поганого стану, коли працювати не можна. Якщо ж, навпаки, всі ставляться до своїх

колективних обов'язків правильно і приходять на репетицію підготовленими, то створюється прекрасна атмосфера, яка підстьобує й бадьорить.

Тоді творча робота йде добре, бо всі допомагають одне одному.

Важливо також, щоб ви встановили правильне ставлення до завдань кожної репетиції.

У величезної більшості акторів зовсім неправильне ставлення до репетиції. Вони впевнені, що лише на репетиціях треба працювати, а вдома можна відпочивати.

Тимчасом, це не так. На репетиції лише з'ясовується те, що належить розробляти вдома. Тому я не вірю акторам, які базікають на репетиції, замість того щоб записувати і складати план своєї домашньої роботи.

Вони запевняють, що пам'ятають усе без запису. Годі! Хіба я не знаю, що всього запам'ятати неможливо, — по-перше, тому, що режисер говорить про стільки важливих і дрібних деталей, які не може втримати ніяка пам'ять, по-друге, тому, що йдеться не про якісь певні факти — здебільшого на репетиціях розглядаються відчування, які зберігаються в емоційній пам'яті. Щоб їх зрозуміти, осягнути і запам'ятати, треба знайти підхоже слово, вираз, приклад (описовий) чи якийсь інший мазок, щоб з його допомогою викликати і зафіксувати те почування, про яке йде мова.

Треба довго працювати вдома, перше ніж знайти його і видобути його з душі. Це величезна робота, яка вимагає великої зосередженості не лише в час домашньої, але й в час репетиційної роботи артиста, в момент сприймання зауважень режисера.

Ми, режисери, краще, ніж хто інший, знаємо ціну запевнень неуважних акторів. Адже нам доводиться повторювати їм одне й те саме.

Таке ставлення окремих осіб до колективної роботи — велике гальмо у спільній справі. Семеро одного не ждуть. Пам'ятайте. Тому слід виробити правильну художню етику й дисципліну. Вони зобов'язують артистів готуватися вдома до кожної репетиції. Нехай вважається ганебним і злочинним, коли режисерові доводиться кілька разів повторювати одне й те саме. Забувати режисерські зауваження не можна. Їх можна не одразу засвоїти, можна повертатися до них для їх вивчення, але не можна впускати їх в одне вухо і тут же випускати в друге. Це—провина перед усіма працівниками театру.

Щоб уникнути цієї помилки, треба навчитися самостійно, вдома, працювати над роллю. Це не легка справа. На уроках я можу не поспішаючи, докладно говорити про таку роботу, але на репетиціях не можна повертатися до неї без риску перетворити репетицію на урок. У театрі до вас поставлять зовсім інші, незрівнянно суворіші вимоги, ніж тут, в училищі. Майте це на увазі і готуйтеся до цього.

* *
*

Мені спала на думку ще одна дуже розповсюджена помилка акторів, яка часто зустрічається в нашій репетиційній практиці.

Справа в тому, що багато які з них настільки несвідомо ставляться до своєї роботи, що стежать на репетиції лише за тими зауваженнями, які стосуються безпосередньо їхніх ролей. Ті сцени й акти, в яких вони не беруть участі, лишаються цілком знехтувані.

Не слід забувати, що все, що стосується не лише ролі, але й всієї п'єси, актор повинен брати до уваги, цікавитися ним.

Крім того багато з того, що говорить режисер з приводу суті п'єси, про особливості кожного автора, про прийоми втілення п'єси, про її стиль, однаково стосується до всіх виконавців. Не можна повторювати одне й те саме кожному окремо. Кожен артист повинен стежити за всім, що стосується всієї п'єси, і вивчати, розуміти не одну свою роль, а всю п'єсу в цілому.

* *
*

Є немало акторів і актрис, позбавлених творчої ініціативи, вони приходять на репетицію і чекають, щоб хтось повів їх за собою по творчому шляху. Після величезних зусиль режисерові інколи вдається викликати запал у таких пасивних акторів. Або ж, після того як інші актори знайдуть вірну лінію п'єси, підуть по ній ліниві, відчують життя в п'єсі і заразяться від інших. Після ряду таких творчих поштовхів, якщо вони здібні, вони запаляться від чужих переживань, відчують роль і оволодіють нею. Тільки ми, режисери, знаємо, скільки праці, винахідливості, терпіння, нервів і часу треба витратити, щоб зрушити з мертвої точки таких акторів з лінивою творчою волею. Жінки в цих випадках дуже мило й кокетливо відговорюються:

— Що ж мені робити? Не можу грати, доки не відчую ролі. А як відчую, тоді все одразу виходить.

Вони говорять це з гордістю й хвастощами, бо впевнені, що такий спосіб творчості є ознакою натхнення й геніальності.

Чи треба пояснювати, що ці трутні, які користуються чужою творчістю й працею, без кінця гальмують спільну роботу. Через них випуск спектаклю часто відкладається на цілі тижні. Вони нерідко не лише припиняють свою роботу, але доводять до того ж і інших артистів. Справді: щоб зрушити з мертвої точки таких інертних акторів, їхні партнери стараються з останніх сил. Це викликає у них награвання, від чого псуються їхні ролі, вже знайдені, ожилі, але ще недосить міцно утверджені в їхній душі. Не одержуючи потрібних реплік, посилено натискуючи, щоб зрушити ліниву волю пасивних акторів, сумлінні актори втрачають те, що було знайдене і що ожило в їхніх ролях. Вони самі потрапляють у безпорадне становище і, замість того, щоб рухати далі спектакль, зупиняються або гальмують роботу, відвертаючи на

себе увагу режисера від загальної роботи. Тепер уже не одна актриса з лінивою волею, але й її партнери приносять у п'єсу, яку репетирують, не життя, не справжнє переживання й правду, а навпаки, неправду й награвання. Двоє можуть потягти за собою на неправильний шлях третього і втрьох зіб'ють четвертого. Зрештою через одного актора весь спектакль, що вже був налагоджувався, сходить з рейок і йде по похилій площині. Бідолашний режисер, бідолашні артисти!

Таких акторів з нерозвинутою творчою волею, без відповідної техніки треба було б виводити з трупи, але біда в тому, що серед такого типу акторів дуже багато талановитих. Менше обдаровані не зважилися б на пасивну роль, тоді як обдаровані, знаючи, що їм усе сходить з рук, дозволяють собі цю вільність, розраховуючи на свій талант, і щиро вірять у те, що вони повинні і мають право чекати, немов «біля моря погоди», припливу натхнення.

Чи треба після всього сказаного пояснювати, що не можна працювати на репетиціях за чужий рахунок і що кожен учасник п'єси, яка готується, повинен не брати від інших, а сам вносити живі почуття, які оживляють життя творчого духу ролі. Коли кожен актор, що бере участь у спектаклі, діятиме так, то в результаті всі допомагатимуть не лише своїй власній, але й спільній роботі. Навпаки, якщо кожен з учасників буде розраховувати на інших, то творча праця втратить ініціативу. Не може ж один режисер працювати за всіх, — актор не маріонетка.

З усього сказаного виходить, що кожен актор повинен розвивати свою творчу волю й техніку. Він повинен разом з усіма творити вдома й на репетиціях, граючи на них, по можливості, на повний тон.

* *
*

Чи припустимо, щоб артист, який бере участь у добре й старанно зрепетируваному ансамблі спектаклю, по вірній внутрішній лінії, відійшов би від неї через лінощі, недбальство чи неувагу і перевів виконання своєї ролі на просту ремісничу механічність? Чи має він на це право? Адже він не сам творив п'єсу, не йому одному належить робота. У ній один відповідає за всіх, а всі за одного. Потрібна кругова порука, і той, хто зрадить спільну справу, стає зрадником.

Незважаючи на моє захоплення окремими великими талантами, я не визнаю гастрольної системи. Колективна творчість, на якій грунтується наше мистецтво, обов'язково вимагає ансамблю, і ті, що порушують його, роблять злочин не лише проти своїх товаришів, але й проти самого мистецтва, якому вони служать.

* *
*

Тільки той, хто пройшов тяжкий шлях шукання не лише душі, але й тілесної форми зображуваної людини-ролі, яка зароди-

лась у мрії актора, створилася в ньому самому і втілилася в його власному тілі, зрозуміє значення кожної риски, деталі, речі, що стосується ожилої на сцені істоти. Як томився артист, не знаходячи наяву того, що ввижалося й дражнило його уяву! Велика радість, коли мрія набирає матеріального оформлення. Горе, якщо вона загубиться. Боляче, коли доводиться уступати її іншому виконавцеві, що дублює ту саму роль. Костюм чи річ, знайдені для образу, перестають бути просто річчю і перетворюються для артиста на реліквію.

Знаменитий артист Мартинов говорив, що коли йому доводиться грати роль у тому самому сюртуці, в якому він приходив до театру, то, ввійшовши до вбиральні, він знімав його і вішав на вішалку. А коли після гриму наставав час іти на сцену, він надягав свій сюртук, який переставав для нього бути просто сюртуком і перетворювався на костюм, тобто на одяг тієї особи, яку він зображав.

Цей момент не можна назвати просто вдяганням артиста. Це момент його облачання. Момент надзвичайно важливий психологічно.

Ось чому істинного артиста легко впізнати з того, як він ставиться до костюма і речей ролі, як він їх любить і береже. Не дивно, що ці речі служать йому без кінця.

Але поряд з цим ми знаємо й зовсім інше ставлення до речей і костюмів ролі. Багато які артисти, ледве закінчивши роль, ще на сцені зривають з себе парик, наклейки, інколи тут же кидають їх і виходять розкланюватись із своїм вимазаним обличчям, з залишками гриму. Вони, йдучи до вбиральні, розстібають, що можна, а прийшовши до себе, жбурляють куди попало всі частини свого костюма.

Сором таким акторам! Постарайтесь не бути схожими на них і вчіться берегти і любити театральні костюми, одяг, парики і речі, що стали «реліквією». У кожної такої речі повинно бути своє певне місце в убиральні, звідки артист її бере і куди він її кладе.

З такою ж і ще більшою пошаною, увагою й любов'ю повинен ставитись артист до свого гриму. Його треба накладати на обличчя не механічно, а так би мовити, психологічно, думаючи про душу й життя ролі. Тоді найменша зморщечка дістає своє внутрішнє обгрунтування від самого життя, яке наклало на обличчя цей слід людського страждання. Часто актори старанно гримують, костюмують своє тіло, а при цьому зовсім забувають про душу, яка вимагає незрівнянно старанішої підготовки до творчості в спектаклі.

Артист насамперед повинен пам'ятати про свою душу і заготовити для неї як *передробочий стан*, так і саме *сценічне самопочуття*. Чи треба говорити, що про це слід подбати в першу чергу, як до, так і після приходу в театр, на спектакль. Справжній актор, зайнятий увечері на спектаклі, пам'ятає й хвилюється цим

з самого ранку, а нерідко і напередодні кожного сценічного виступу.

Виробляйте в собі необхідну видержку, етику й дисципліну громадського діяча, який несе в світ прекрасне, високе й благородне.

Мастера театра об искусстве актера.
Госкультпросветиздат, М., 1953.

В. І. Немирович-Данченко

(1858—1943)

Ім'я Володимира Івановича Немировича-Данченка увійшло в історію російського театру в нерозривному зв'язку з ім'ям К. С. Станіславського. Друзі і соратники, вони відкрили нову сторінку в історії театральної культури.

Засновники Московського Художнього театру, видатні режисери, педагоги-вихователі і вчителі акторів, К. С. Станіславський та В. І. Немирович-Данченко дорогі нам і як визначні теоретики театрального мистецтва. Їх творча спадщина, що узагальнює багаторічний досвід реалістичного російського театру і особливо театру радянського, є важливим джерелом для збагачення майстерності радянських режисерів і акторів, для підвищення їх ідейного й художнього рівня.

В. І. Немирович-Данченко з дитинства захоплювався театром, брав участь в аматорських виставах. Але особливо цікавився він літературною працею: ряд його п'єс з успіхом ішов на російській сцені, зокрема на сцені Малого театру. За кращі з них («Нова справа», «Ціна життя») Немирович-Данченко одержав Грибоєдовську премію Товариства драматичних письменників.

Виступаючи як драматург і театральний критик, Немирович-Данченко добре вивчив систему роботи тогочасних імператорських та приватних театрів. Незадоволений рутиною, косністю в їх роботі, він приходить до висновку про необхідність докорінної перебудови театральної справи.

У 1890 р. Немирович-Данченко стає керівником драматичного класу Московського філармонічного училища, прагне виховувати акторську молодь вільною від рутини і штампів. Кращі його учні увійшли потім до складу Художнього театру і стали провідними акторами (І. Москвін, О. Кніппер та ін.).

Як і К. С. Станіславський, В. І. Немирович-Данченко прагнув створити новий театр, девізом якого була б справжня народність, глибока ідейність, новаторське розв'язання художніх завдань. Пізніше Станіславський писав про цей задум: «...було вирішено, що ми створюємо народний театр, приблизно з тими ж завданнями і в тих планах, як мріяв Островський».

З часу заснування МХТ і до кінця свого життя Немирович-Данченко був директором і режисером театру, формував його репертуар. Разом з тим він виступав і як талановитий режисер-постановник.

Великою заслугою Немировича-Данченка є звернення театру до драматургії А. Чехова та М. Горького. Саме з його ініціативи на сцені МХТ з великим успіхом було поставлено п'єсу «Чайка», що провалилася в імператорському Александрінському театрі, бо там не змогли зрозуміти всієї глибини і художньої своєрідності чеховського твору. За 1898—1917 рр. Немирович-Данченко здійснив вистави п'єс: Чехова—«Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневий сад», М. Горького — «На дні» (разом з К. С. Станіславським), «Юлій,

Цезар» Шекспіра, «Борис Годунов» Пушкіна, «Смерть Пазухіна» Салтикова-Щедріна та багатьох інших.

За роки радянської влади видатний майстер театрального мистецтва працює особливо плодотворно. «Жовтнева соціалістична революція докорінно змінила умови нашої роботи. Вона відкрила нам шлях до справжнього народу» — говорив В. І. Немирович-Данченко на 40-річному ювілеї МХАТ. Він дбайливо вирощує молодих акторів і режисерів, залучає до театру радянських драматургів — К. Треньова, Вс. Іванова, Л. Леонова, О. Корнійчука та ін., ставить спектаклі «Вороги» та «Єгор Буличов» Горького, «Любов Ярова» й «Пугачовщина» К. Треньова, «Анна Кареніна» й «Воскресіння» за Толстим, «Три сестри» Чехова та ін.

У цей же час він з захопленням працює в галузі оперного мистецтва, створює новий оперний театр, де ставить ряд прекрасних спектаклів.

Однодумець і соратник К. С. Станіславського, В. І. Немирович-Данченко втілював загальні творчі принципи МХАТ своїми власними шляхами. Велике значення має його вчення про синтез трьох правд, — соціальної, життєвої і театральної,—який є умовою створення повноцінних в ідейному й художньому відношенні вистав.

Думки Немировича-Данченка про психофізичне самопочуття актора, про другий план, зерно вистави і ролі збагачували вчення Станіславського про мистецтво театру.

Велике місце в спадщині В. І. Немировича-Данченка займають теоретичні настанови про мистецтво режисури.

Свою багатогранну творчу діяльність і організаційну роботу в театрі Немирович-Данченко поєднував з активною громадською діяльністю, як голова Комітету по Сталінських преміях в галузі мистецтва й літератури.

Радянський театр зберігає й розробляє далі творчу спадщину В. І. Немировича-Данченка.

РЕЖИСУРА МОСКОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕАТРУ

... Режисер-директор, єдина воля режисера, — ось у чому була найважливіша різниця між старим театром і нами. Це і стане на багато років предметом найпалкіших нападок на молодий Художній театр. Чи то Станіславський у своїх репетиціях, чи я, — ми захоплювали владу режисера в усіх її можливостях. Режисер — істота трилика:

1) режисер-тлумач; він же — той, хто показує, як грати; отже, його можна назвати режисером-актором або режисером-педагогом;

2) режисер-дзеркало, яке відбиває індивідуальні якості актора, та

3) режисер-організатор усього спектаклю.

Публіка знає тільки третього, бо його видно. Видно в усьому: в мізансценах, у задумі декоратора, в звуках, в освітленні, в злагодженості народних сцен. А режисера-тлумача або режисера-дзеркала — не видно. Він потонув в акторі. Одне з моїх улюблених положень, яке я багато разів повторював, — що режисер повинен *умерти* в акторській творчості. Хоч як багато й прекрасно показав режисер акторові, — часто-часто буває, що режисер грає всю роль до дрібниць, акторові лишається тільки скопіювати і втілити в собі, — одним словом, хоч би яка глибока й змістов-

на була роль режисера в створенні акторської творчості, — треба, щоб і сліду його не було видно. Найбільша нагорода для такого режисера — це коли навіть сам актор забуде про те, що він одержав від режисера, — до такої міри він вживеться в усі режисерські покази.

«Якщо зерно не вмре, то лишиться одне, а якщо вмре, то дасть багато плодів».

Цей біблійний вислів цілком і якнайглибше стосується спільної творчості режисера з актором. Коли актор тільки добре *запам'ятає* показане йому режисером, буде тільки *старатися виконувати,* не пройнявшись глибоко показаним і не перетворивши його в своїх акторських емоціях, то це показане режисером так і залишиться окремою блискіткою, яка не злилася органічно з усім образом. Зерно лишиться одне. Воно не згнило. Це часто й наводить на думку, що показування режисером — справа шкідлива. І навпаки: якщо режисерський показ потрапив, так би мовити, в душу актора, зерно впало на добрий грунт, то воно збудить там несподівану, — а тому й найціннішу, — реакцію, викличе в емоціях і у фантазії актора нові образи, йому особисто притаманні, які і ввійдуть в його виконання, а саме зерно, сам цей режисерський показ умре й забудеться...

Чи треба говорити, що для цього режисер повинен мати акторську потенцію? По сутi кажучи, він сам повинен бути глибоким, різноманітним актором. І коли режисери, що були до нас, — Яблочкін, Аграмов, — як і я, не лишились акторами, то цьому, очевидно, перешкодили наші зовнішні маловиразні засоби і величезна наша вимогливість до себе, а не наша акторська сутність.

Режисер-дзеркало. Найважливіша його здібність — відчути індивідуальність актора, безперервно в процесі роботи стежити, як у ньому відбиваються задуми автора й режисера, що йому личить і що не личить, куди його хилить фантазія й бажання і до яких меж можна наполягати на тій чи іншій задачі. Одночасно і йти за волею актора, і спрямовувати її, спрямовувати, не даючи відчути насильства. Уміти не образливо, любовно, по-дружньому перекривити: ось що у вас виходить, ви цього хотіли? Щоб актор наочно побачив себе, як у дзеркалі...

Режисер-організатор вводить у свій горизонт усі елементи спектаклю, ставлячи на перше місце творчість акторів, і зливає його з усією навколишньою обстановкою в одне гармонійне ціле. У цій організаційній роботі він уже цілковитий володар. Слуга актора там, де треба підкоритися його індивідуальності, пристосовуючись і до індивідуальних якостей художника-декоратора, безперервно беручи до уваги вимоги дирекції, він кінець кінцем є справжнім володарем спектаклю. При цьому особливо важливою його якістю є уміння «ліпити» куски, цілі сцени, акти...

Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. Academia, М.—Л., 1936.

БЕСІДА З РЕЖИСЕРАМИ Й АКТОРАМИ ПЕРИФЕРІЇ — ДЕЛЕГАТАМИ ВСЕСОЮЗНОГО З'ЇЗДУ ПРОФСПІЛКИ ПРАЦІВНИКІВ МИСТЕЦТВ

1 ЛЮТОГО 1938 РОКУ

... Зараз я зайнятий «Лихом з розуму». Тут і підхід до класичної п'єси, як тепер її ставити, тут і віршована п'єса, тут і проблема тексту взагалі, тут і режисерський план — усе в наявності.

Застольна робота. Ці розмови поновилися останнім часом тому, що Костянтин Сергійович скоротив кількість застольних репетицій. Я ними ніколи особливо сильно не захоплювався, але ніяк не міг би відмовитися від них зовсім. І потім, як розуміти застольну роботу?

Робота, яку ви називаєте застольною, може бути найважливішою в усій постановці (я розповідаю тільки, як я це роблю; правда, більшість режисерів нашого театру працює так само). Її, можливо, інакше можна назвати «інтимною репетицією». Звичайно на такій репетиції актори у нас сидять не те щоб буквально за столом, а трохи розкидано, немовби у вітальні. Ми скоро починаємо рухатися, але поки що тільки в репетиційній кімнаті. Є у нас чудовий помічник режисера В. В. Глєбов, незвичайно уважний, акуратний. Він робить зразу в фойє ніби сцену: прокладе на підлозі білу тасьму, щоб відмітити портал, принесе ширми, позначить вигородку — ось вам і виходить майже сценічна обстановка. Правда, з «Лихом з розуму» вийшло інакше, ніж звичайно: вже зроблено декораційні вигородки. Звичайно це робиться пізніше, а в «Лихо з розуму» художник [В. В. Дмитрієв] уже зробив ескізи, їх уже обговорили, остаточно переробили і вигородили на сцені. Отже, в режисерському плані є особлива робота по постановочній частині з художником.

Вже на першому етапі роботи ми пробуємо рухатись, навіть шукаємо мізансцени. Ці перші репетиції дуже інтимні, настільки інтимні, що навіть не всі учасники в «Лихо з розуму» бувають присутні на них. Почасти це залежить від випадкових обставин: не всі учасники балу в 3-й дії визначені, не остаточно встановлені виконавці ролей Наталії Дмитрівни, Репетілова. Зараз провадиться робота над 1-м і 2-м актами, з Фамусовим, Чацьким, Соф'єю, Лізою, Молчаліним, Скалозубом; навіть не всі їхні дублери бувають присутні на репетиціях: вони зайняті в інших постановках. Не буває присутній ніхто з трупи, не зайнятий у цій п'єсі.

Тут є причини і другорядні—такий собі капризний стан деяких учасників, у яких ще нічого не нажито або образ ледь-ледь тільки зароджується у фантазії; вони хочуть пробувати і соромляться будь-якої демонстрації перед «публікою», коли це навіть свої товариші-актори. Але це взагалі властиве акторській психології. Ми визнаємо досить важливим і цінним таке положення:

доки в актора не набралося достатнього матеріалу, не треба перетворювати репетицію на демонстрацію, хоч би яку — учбову чи, тим більше, показову. Актор перший час соромиться вимовляти слова, у нього ще ледь-ледь зароджується внутрішній образ. І в цей час актора треба всіляко захищати від необхідності голосно говорити або «представляти». Скільки ми не намагалися робити ці репетиції прилюдними, вони завжди вели до поганої роботи або, в кожному разі, до більш затяжної.

Але особливо засиджуватися за столом теж не можна. Ви, знаючи акторську психологію й техніку, зрозумієте, що сидіти на стільці, півголосом розмовляти, кидати думки ніби «всередину себе», до своїх нервів, щоб відшукати образи, які підказує інтуїція, — це одне; а коли актор заговорить на повний голос і ті ж нерви потягнуть його на штампи або неправильні задачі — це вже інше. Режисер «за столом» наводить актора на розуміння образу, або актор накреслює те, що йому здається потрібним зробити. Причому, як ви знаєте, актор іноді може говорити одне, а вийде інше. Говорять звичайно дуже добре, а потім дивишся — акторська індивідуальність потягне в зовсім інший бік. Тому засиджуватися на інтимних репетиціях довго не можна.

І проте я тверджу, що це найцікавіша й важлива робота, бо саме тут і починається якесь (на термінологію в мистецтві я дуже бідний; взагалі термінологія в мистецтві бідна, моя — тим більше) відшукування в індивідуальності актора тих почуттів, думок, образів, картин, які підказує автор п'єси, відшукування всього цього *живим*. Потім цей знайдений матеріал починає розквітати, переходити в мізансцени. Під впливом мізансцен багато що починає змінюватися. Ось як складається внутрішній образ в актора. Це найдорогоцінніше, найглибше й найважливіше наше завдання. А в такій класичній віршованій п'єсі, як «Лихо з розуму», яку багато учасників знає здавна напам'ять, перед нами постає особливо цікаве, важливе, трудне й принадне завдання: як би зробити з цієї п'єси нову, свіжу, щоб це не була квітка, що пролежала п'ятдесят років у книзі, і хоч зберегла барви, але мертва, як зробити без найменшого насильства над текстом, щоб це була жива, запашна п'єса?

Коли класичну п'єсу ставлять у театрі, що має претензію вважати себе академічним і навіть переважно академічним, як Художній театр,—ця п'єса повинна бути поставлена без найменшого насильства над ритмом вірша. І мало того, з підкреслюванням віршованої природи п'єси. Я йду ще далі, маючи на увазі саме «Лихо з розуму»: треба, щоб колись, не скоро, може на тридцятій-сороковій виставі, вірш став найголовнішим у цьому спектаклі. Віршові тут надається найважливішого значення. Я порівняв би це з оперним спектаклем: в опері насамперед співакові треба вивчити музичний текст, режисурі треба разом з музичним керівником як слід вникнути в музичний текст і правильно вгадати в ньому музичну задачу. Цю задачу треба «олюднити»,

тобто жити, власне кажучи, не музичною фразою, а тим живим підтекстом, що в ній закладений, щоб кінець кінцем прийти все-таки до цієї музичної фрази, яка тепер звучатиме вже не холодно-музично, а буде насичена тим *людським,* що вкладено в основний задум спектаклю.

Так і тут: треба виудити все, що можна, з вірша Грибоєдова, потім усе це перетворити на живу психологію, на живі зіткнення дійових осіб, на живу тканину п'єси, насичену і індивідуальностями, і темпераментом, і загальним задумом. Але цей міцно нажитий психологічний матеріал має бути до такої міри твердо вправлений у форму вірша, щоб акторові потім більше нічого не залишалося робити, як читати вірші. Такі вірші донесуть художньо-емоційний образ сильніше, ніж коли б актор *почав* з читання вірша.

Я наведу такий приклад: ось Ліза сказала свій монолог на початку 1-го акту, постукала до Соф'ї і Молчаліна; переводить годинника. З'являється Фамусов. Фамусов побачив її, Ліза зіскочила з стільця: «Ах, барин!» — «Барин, да. Ведь экая шалунья ты девчонка. Не мог придумать я...» і т. д. [1]. Ми починаємо розбирати сцену: яким прийшов сюди Фамусов? Він щойно встав, ходив по дому, раптом почув якісь звуки. Що таке? То чув фортепіано, то флейту, тепер якийсь годинник... Він заходить і вражений бачить, що «девчонка» стоїть на стільці і заводить музичний механізм годинника. Коли Фамусова гратиме актор з хорошим комічним талантом, тут одразу ж установиться комедійний тон, одразу буде смішно.

Перше ніж вийти на сцену, актор повинен знайти *фізичне самопочуття* Фамусова. Він може сказати собі: «Я граю Фамусова; значить, пан або великий чиновник, — залежно від трактування, — або більше чиновник, ніж пан, або я — чиновна людина олександрівської епохи... і це буду грати». Ні, скажемо ми, у нас актор, як проста людська істота, повинен насамперед знайти те фізичне самопочуття, в якому може перебувати в цей час Фамусов, і від цього йти. Як знайти це фізичне самопочуття? Можна одразу вловити його шляхом аналізу, що, мовляв, Фамусов щойно встав, печі тільки затоплюють, почувається ранковий холодок у кімнатах; надягнув халат, пройшовся по дому подивитися, як слуги прибирають; йому стільки-то років, але він вважає себе ще молодцем; у нього є якась лікарська вдова, що «должна родить»; і до Лізи тулиться... і т. д. Але розібрати — цього мало. Вийде актор і буде *грати*—піде на штампи. Режисер, актор, педагог може, звичайно, щось підказати йому, але це ще далеко не все. Я скажу тепер річ, яку дуже важко зрозуміти: справжня творчість актора, знаходження образу можливе тільки тоді, коли актор посилає вірну думку тим нервам у своїй істоті,

[1] Тут і далі в статті Немировича-Данченка репліки й уривки з п'єси «Лихо з розуму» дано російською мовою, щоб зберегти акцентування автора на тих або інших словах чи фразах.

які *насправді* вібрують за даного фізичного стану. Коли актор репетирує, йому треба тільки пам'ятати про це, — не те що думати, а іменно пам'ятати; і сама його природа, його пам'ять підкаже йому те самопочуття, яке потрібне; опора на цю пам'ять і є, по суті, найважливіше в усьому творчому процесі. Ця пам'ять зберігає в собі не тільки все те, що набралося з дитинства, а й те, що в батька й діда набралося, відклалося в спадок. І ця пам'ять підкаже вірне, коли думка штовхнеться в ті людські нерви, які звичайно реагують за даних умов. Для цього, головним чином, і потрібні тривалі репетиції.

Заглиблюючись у п'єсу, ми дедалі більше розширяємо коло запитань: яка це епоха, та як у цю епоху ходили, вставали, вклонялися, та які кімнати були, — яка кімната, наприклад, у Соф'ї, та що це взагалі за кімната... що це, спальня? Нас бентежить це, ми над цим довго будемо думати: чому в спальні фортепіано? І справді — чи можуть Соф'я й Молчалін сидіти, замкнувшись у спальні? і т. д.

Заглиблюємося ще далі: що таке Соф'я? яка Соф'я? Адже це образ дуже складний. (Актриси, не знаю, як тепер, але в давнину терпіти не могли цієї ролі і не вважали її важливою в п'єсі. Яка перша актриса гратиме Соф'ю? А тимчасом це цікавий образ, дуже глибокий.) Це повинен бути образ дівчини, що має право на ілюзії Чацького, який не закохався ж ні в одну з княжен, ні в Наталью Дмитрівну; і в той же час ця дівчина — дочка Фамусова, плоть від плоті і кров від крові фамусовського середовища, справжня кріпосниця. Ось усі ці розмови, в яких режисер збуджує актора, а актор веде за собою режисера, і автор підказує обом, — це все й становить суть застольних репетицій. Тому вони дуже важливі. Коли інші актори, спочатку не зайняті в роботі, прийдуть потім на репетиції, то вже перші ходять, говорять, твердо знаючи ті задачі, які вкладено в кожен кусок. Тут усе вже ладиться; і розбивка на куски і збереження вірша. До речі, іноді вірш у автора так розірвано, що акторові важко не «проковтнути» рими:

Эй, Филька, Фомка, ну, ловчей!
Столы для карт, мел, щеток и свечей!
Скажите барышне скорее, Лизавета,
Наталья Дмитревна, и с мужем, и к *крыльцу*
Еще под'ехала карета...

Пауза, і потім:

Не ошибаюсь ли!.. Он точно, *по лицу*...

Це — рима до «крыльцу».
Або ось: «И Софья!.. Здраствуй, Софья, что ты так рано поднялась?.. а? Для какой заботы?» А де ж рима?

И Софья!.. Здраствуй, Софья, *что ты*
Так рано поднялась? а? Для какой *заботы*?

Або: «Ну, разумеется, к тому б и деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он балы...» А де ж рима?

Ну, разумеется, *к тому б*
И деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он балы,
Вот, например, полковник *Скалозуб*...

Отже, треба стежити за римою і в той же час уміти виправдати її. Але коли актор зосередить на ній усю свою увагу, то він не буде як слід жити. Значить, це має бути у нього заздалегідь вивчено, як у давнину в дитинстві «Отче наш».

Це все робота тонка, ажурна, і разом з тим вона має бути міцною — не як павутиння, а як шовк. До цього ми можемо прийти в підсумку наших застольних репетицій.

З а п и т а н н я. А коли актори не знають тексту?

Вол. І. Запитання дуже важливе. Якщо актор шукає правильного самопочуття в даному куску, краще, коли він підставить під авторський текст якийсь свій: як у музиці говорять — знайдіть підтекст, так і тут. Ось, наприклад, у першому акті «Лиха з розуму»: татусь з дочкою починають сваритись. Щоб добре, в правильному напрямі розкрити темпераменти, спробуйте говорити своїми словами: «Как? Так рано ты уже с молодым мужчиной! Как же я могу воспитывать дочь!!» (І справді, комізм становища Фамусова в тому, що він намагається виховати дочку, причому йому здається, що це виховання полягає переважно в оберіганні її від мужчин. «Ни дать, ни взять она, как мать ее, покойница жена. Бывало я с дрожайшей половиной чуть врознь — уж где-нибудь с мужчиной!» Це для нього найважливіше. «Я купил тебе вторую мать!» Ніби можна купити другу матір! І ось комізм становища в тому, що він тільки цим «вихованням» і зайнятий, а тут раптом: ось один мужчина, а ось і другий!). Спробуйте говорити «своїми словами». Акторові це навіть легше. Але тут потрібні величезна вірна інтуїція й пильне око режисера, бо актор, шукаючи правильне самопочуття «своїми словами», може почати правильно, а потім забреде бог його знає куди: почне грати не те. І якщо режисер недостатньо пильний та захоплюється до того ж акторським темпераментом і талантом, то й він може не доглянути цього. І коли актор потім почне вчити слова тексту, то виявиться, що вони зовсім не «ті».

Тому роботу рисковано починати, не знаючи ролі. А з другого боку, при цьому інколи можна знайти живі почуття. Особисто я завжди вважав, що краще, коли актор знає роль одразу. І потім: а коли в актора така пам'ять, що він чудово з одного разу запам'ятовує роль? Якщо я вивчив слова своєї ролі в хорошій п'єсі, то сам собою починає відсіюватися вірний образ.

Я завжди прошу акторів знати текст якнайскоріше. А коли вони будуть репетирувати, нехай спробують і «своїми словами». Але й тут можуть бути зауваження режисера: «Не ті слова! Ви видумали такі слова, які вас поведуть невірним шляхом. Ви не те в собі розкриваєте!»

Зерно образу — ось що найважливіше. Але його надзвичайно важко визначити. Для цього треба довго вчитуватись у п'єсу, в свою роль. Перше визначення часто виявляється невірним.

Що таке зерно? Грубе порівняння: незначне зерно ікри, з якого вийде риба; просте зерно, з якого виростає саме така-от реальна людина: скажімо, висока, чорнява, палка, схильна до того й того... Треба знайти таке зерно в ролі, яке виправдувало б усю роль. Це дуже важко. Але коли актор це зерно знайшов, то кожну мить воно може бути мірилом правильності його дій.

А поруч з зерном — наскрізна дія. «Ага, у мене наскрізна дія така ось! Значить, я шукатиму в цьому напрямі, підсобному моєму зерну і наскрізній дії!»

Три дні тому я знайшов, яке зерно Репетілова, що таке Репетілов. Ніби від слова «репете» [1] — повторювати; бувають отакі люди, які поширюють, повторюючи, те, що вони чули, роблячи з цього якусь подію, а по суті, через п'ять хвилин, навіть через п'ять секунд забувають про це і відмовляються від своїх захоплень: начебто найперший друг, а власне кажучи, дружба його нічого не варта... «Ах, дружина!» — а дружину обдурює. «Ах, діти!» — і діти тут ні до чого. Соціальні точки зору вульгаризуються такими людьми: поруч відбуваються якісь великі суспільні зрушення, виникають величезні ідеї, адже тут близько декабристи... а в Англійському клубі сходяться всі ці пани репетілови і голосно обговорюють «щось і дещо!»

Я знайшов слово для Репетілова: базіка. Але коли актор, вирішивши, що він базіка, візьме це як зерно образу, він ще не створить характеру, це інша річ. Актор може знайти в собі будь-яке зерно. Усі ми люди, усі людський образ маємо: у кожному з нас є герой, до певної міри негідник, десь ми брехуни, десь ми правдиві люди. Усі елементи в людині є. Але в однієї якісь елементи більш атрофовані, в іншої менше.

Зерно Репетілова — базіка. Якщо актор увесь час буде «вмочувати» свою думку в те, що він базіка, та ще нагрітий вином, та ще світська людина, та ще трохи «пан», — додасть сюди ще цілий ряд рисочок, то й виявиться характер Репетілова. Або Фамусов — «консерватор», ось його зерно. Але з цим зерном може бути не тільки Фамусом, а й якийсь образ у Шіллера. А тут характер такий-от, стиль п'єси, епохи такий-от. Із цієї комбінації елементів і складається весь образ. А як емоційна зарядка акторської думки — «консерватор», тоді як протилежний йому Чацький — «вільнодумна людина».

Головна різниця між Художнім театром і величезною більшістю театрів у тому, що ми шляхом таких застольних репетицій, шляхом таких шукань живого відгуку в душі актора на задачу даного образу добиваємося того, щоб актор прийшов на сцену сам собою і нічого не грав, — нічого з того, про що говорили в

---

[1] Répéter — повторювати (франц.).

процесі роботи: ні зерна, ні наскрізної дії, ні епохи, ні характеру. Це само собою «гратиметься». А в більшості театрів (у цьому різниця мистецтва) *грають:* грають і образи, і наскрізну дію, і характери, і слова, і фразу, грають «п'яного» або «тверезого», грають «молоду даму» і т. д. Для цього потрібна дуже велика театральна майстерність, якою й відрізняються наші першокласні актори й актриси цієї школи, чудові майстри цього «грання образу». Причому іноді грають і саму простоту. Простота, з нашої точки зору, річ хороша, але буває, що й її «грають». Коли вже її «грають», то повинні грати блискуче, як це й буває з блискучими театральними індивідуальностями, — вклоняюся присутній тут Вірі Аркадіївні Мічуріній-Самойловій.

Я дуже люблю спектаклі Малого театру, люблю віртуозність цієї гри, але це — інше мистецтво.

Дивишся іноді спектакль в якомусь театрі і думаєш: як це сіро й убого щодо фантазії! Кому охота розплачуватися за постановку? Поставлю кімнату, вікно в сад, праворуч двері в їдальню, ліворуч — у кабінет, стеля є, люстра висить, натуралізму закинути не можна, від реалізму не відійшов, про формалізм не може бути й мови... А може, хто-небудь ще напише, що режисер, не мудруючи лукаво, поставив без штучок такий-от спектакль...

Вульгаризація йде далі, по ідеологічній лінії. Часто-густо думаєш: це що таке? Чому, коли виходить на сцену більшовик, то вже кожне його слово має бути «святим»? Або вульгаризується таке: щоб було ідеологічно правильно, історично вірно, треба вписати тут таку ось фразу, а тут — ось таку, причому люди не розуміють, що вставлена фраза не завжди може дійти до глядача; коли вона органічно в тканину п'єси не входить, однаково нічого від неї не залишиться.

Я гадаю, що всі ви, тут присутні, всі працівники мистецтва,— для мене це ясно з усіх даних, які я маю з газет, чую з розповідей, — на сто процентів, по-справжньому віддані тим великим ідеям, якими живе наша епоха. А тимчасом ми рискуємо кожної хвилини потрапити під удар таких собі «критиків», людей громадськості, може якраз громадськості в лапках, які ведуть нас до вульгаризації.

Як же бути? Чесна, хороша, віддана мистецтву, віддана всім провідним ідеям нашої епохи людина хоче працювати чесно і ні в якій мірі не почуває себе схильною до формалізму, як вона його розуміє, або до натуралізму, як вона його розуміє. Як працювати, щоб бути спокійним, щоб не здержувати своєї фантазії «страху ради іудейська»?

На чому нам, режисерам, базуватися під час наших робіт? Ми говоримо — на висоті художнього смаку. Що ж таке художній смак? Як його оцінювати? Кому подобається кавун, кому свинячий хрящик, кому піп, кому попадя, кому попова дочка... Індивідуальність смаку безмежна. Але є якась міра, на яку можна рівнятися в нашій роботі. В цьому розумінні говорять про успіх.

Хоч тепер успіх чи неуспіх значно ближчий до об'єктивної істини, ніж це було до революції, але й тепер часто-густо почуваєш: успіх не зовсім визначає смак... Та й що таке все-таки успіх? Ви всі добре знаєте, що часто провалюються навіть чудові речі: усі постановки останніх п'єс Островського, включаючи сюди таку, як «Безприданниця», йшли під шикання; ви знаєте історію з «Чайкою», з «Кармен» і т. д.

Правда, тепер тут значно менше місця мають випадковості, бо двері театру широко розкриті, і публіка, в масі, виявляється значно чуткішою, ніж розпещена дореволюційна публіка, що укріпилася в «традиціях».

І проте глядач нерідко говорить про «величезний успіх» тільки тому, що йому особисто спектакль подобається, бо оплесків багато. Колись на запитання: що таке успіх? — старі антрепренери відповідали: «Повні збори — от і успіх!» У цьому відношенні вони, можливо, були більш праві, ніж хтось. А чи добре це, чи погано — це інша річ. А тепер — що ми скажемо, наприклад, про Художній театр: у нас завжди повні збори. Та все ж таки це не мірка.

Так от, я все й думаю, яку базу підвести під поняття художній смак? Як визначити взагалі, що таке художній смак?

Тут я й потрапляю на свій «коньок» — це на троїсте сприймання спектаклю: по-перше — соціальне, по-друге — життєве і, по-третє, — театральне.

Якщо всі ці три елементи — соціальний, життєвий і театральний — синтетично злилися в спектаклі, тоді він для мене справжня вершина мистецтва.

Вл. И. Немирович-Данченко.
Статьи. Речи. Беседы. Письма.
«Искусство», М., 1952.

З АРХІВУ В. І. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКА

1.

Я хочу говорити про три сприймання театральної вистави, буде то спектакль чи роль, про три хвилі, з яких створюється театральна вистава. І, отже, про три шляхи до неї:

соціальний,
життєвий,
театральний.

Здебільшого буває так: театральна вистава або соціальна й життєва, але не театральна,— тобто благополучний в ній і ідейний зміст, і життєва правдоподібність, але вона позбавлена того радісного збудження, яке існує в самій природі театру;

або вона життєва й театральна, але не соціальна, — тобто і правдива, і радує як мистецтво, але позбавлена ідейного стрижня;

або вона соціальна й театральна, але не життєва, — тобто зрозуміла й яскрава ідея суспільна чи політична, причому вста-

ва сценічно ефектна, справляє враження, але надумана, неправдоподібна.

В ідеалі ж тільки поєднання всіх цих сприймань дає повноту художності, створює повноцінний театральний твір.

Розберемося в кожному сприйманні окремо, а потім будемо думати, яка з цих хвиль важливіша і як досягти синтезу їх?

Отже, перше: соціальне сприймання.

Перші роки революції на цю сторону театрального твору було звернено особливу увагу. І це зрозуміло. Проведення революційних ідей у життя мало йти на всіх фронтах побутового життя, на всіх фронтах культури і її насадження. Театрові не тільки не можна було обминути це завдання, а навпаки, слід було з особливою енергією, силою взятися за його виконання. Тут можна було б поставити нотабени і багато говорити про роль театру в житті населення взагалі, про те, що театром проводились геть усі політичні, суспільні течії життя. До революції цю сторону ми називали «ідейністю» і розуміли це слово досить абстрактно, і воно могло завести в такі нетрі чи, навпаки, в такі надхмарні висоти, що суспільне значення твору тьмяніло й притуплялось. У цьому значенні слово «соціальність» настійливо дзвенить сучасністю.

Ось тут, у цій різниці розуміння «ідейності», і знаходиться зародок помилок, з якими цілком необхідно рахуватися кожному творцеві спектаклю. Якщо на краю однієї сторони знаходиться туман, надхмарні висоти, які притупляють громадську лінію спектаклю, то на другій стороні, тобто там, де потрібна загостреність соціальних ідей, можна вдатися в так звану плакатність, яка вже шкодитиме загальній художній побудові спектаклю.

Отже, і ті творці спектаклю, які попадали в туманні висоти «вічних ідеалів» людства, грішили перед мистецтвом, втрачаючи глибоку правдивість і життєвість образів, або театральність. І ті палкі уми, які загострювали питання соціальності, допускалися іншої помилки, коли робили театральний твір плакатним, таким, що втратив саму суть законів театру.

Я гадаю, що було б помилково шукати і так звану золоту середину. Золота середина, на мій смак, явище завжди в мистецтві шкідливе. Мабуть чи не перша формула мого театрального мистецтва: на сцені нічого не може бути «занадто». Якщо зерно, особлива задача й глибинна наскрізна дія взяті і спрямовані вірно, то ніяка яскравість театрального виразу не буде надмірною, не буде «занадто». А якщо в основному темперамент спектаклю, акторів, режисури спрямований невірно, то навіть не особливо яскравий прояв темпераменту може здатися перебільшеним. Тому, коли лунають критичні вигуки: «Так, це добре, але це занадто!», то це просто означає, що щось взято невірно. Золота ж середина — це ні гаряче, ні холодно.

Я дивлюсь на справу так. Творець спектаклю — режисер чи актор — повинен бути сам по собі, якщо можна так висловитись,

соціально-вихованою людиною, незалежно від того матеріалу, з яким йому доводиться мати справу. Коли він починає роботу, він і як художник, і як громадянин, і просто як член людської сім'ї повинен мати чуткість у питаннях етики, ідейності, політичної спрямованості, цивілізації, що й становить суть соціальності. Я сам такий і інакше не вмію підходити ні до яких питань життя чи культури, чи мистецтва. Я сприймаю життєві явища або відтворюю їх у театрі не обов'язково з погляду соціальної придатності. Я зовсім не примушую себе не забувати про це. Коли я сам такий, то, яке б явище життя я не брав матеріалом для своєї творчості і якої б форми не надавав своєму сприйманню й виниклим передо мною завданням, я завжди відповім на вимогу соціальності.

Якщо я не маю дару художника і якщо я все-таки понесу свої думки і переживання на кафедру, на ораторську трибуну, то я можу, в залежності від мого ораторського обдарування, справляти тієї чи іншої сили враження, виконуючи при цьому необхідну в громадському житті роботу. Але — це не буде мистецтво. Коли ж я художник, обдарований і соціально вихований, коли я маю дар заразливості, те, що зветься талантом, коли життєві явища я перетворюю в твори мистецтва, то я неодмінно житиму як художник, протягом усієї своєї роботи, протягом створення образу і завершення його, — і життєвістю, і театральністю, і тоді соціальність, як бажливий елемент твору мистецтва, займе своє місце. І не доведеться говорити про «занадто» чи про «золоту середину», чи про «туманні верхи», чи про плакатність — про все те, що порушує гармонію цілого.

Пам'ятаю, до яких крайностей доходили в перші революційні роки. Навіть високою мірою шановні люди ставили до мистецтва явно однобічні вимоги. Наприклад, різко залишилося в пам'яті: МХАТ відновив у новій постановці «Ревізора». І з'явилася стаття, велика критична стаття театрального критика Блюма, який різко нападав на постановку. Основний його докір полягав у тому, що спектакль іде під суцільний регіт. Він обурено писав: «Як міг театр допустити таку інтерпретацію гоголівської злої комедії! Треба, щоб публіка сиділа обурена хабарником Сквозник-Дмухановським та іншими...» Ось до якого абсурду можна дійти, намагаючись шукати в театрі неодмінно відповіді на ті чи ті ідеї, що цілком охопили критика. При цьому хибному погляді критик усе забуває: і завдання самого Гоголя, і найглибше значення сміху в театрі, і закони реалізму, встановлені автором — творцем реалістичного театру, і акторів, що натхненно йдуть за автором, і навіть просто величезну культуру самого МХАТ, до якої не можна було ставитись так з кондачка.

Ця критика Блюма тоді зовсім не була винятком. Я міг би пригадати безліч таких найгрубіших помилок. І потрібна була велика обережність, я сказав би, мудрість режисури чи адміністрації, щоб узяти від такої критики щось суттєве і не піддатися фальшивому, хоч і запальному, переконуванню.

2

Коли я беру такий порядок: перше — соціальне, друге — життєве, третє — театральне, з мого боку немає якоїсь певної настанови. Але вважаю, що життєвий зміст у творах сценічного мистецтва є найбагатшим, найстарішим, таким, що викликає найбільш спірні питання. В усякому разі, головним матеріалом для актора, для його творчості є саме матеріал життєвий.

Саме з наслідування життя почався театр. Увага актора, автора за всіх часів театру спрямована була завжди саме в цей бік. В першу чергу — в цей бік. Це породжувало безліч питань: який життєвий матеріал достойний драматичної обробки, а який вважається низьким? Який дихає правдою, а який непереконливий? Якою мірою театр повинен захоплювати життєві барви, щоб залишатися театром, а не романом чи повістю? Що таке психологізм, натуралізм та інші «ізми»?

Спробуємо розібратися в тому, з чим ми зустрічаємося на кожному кроці в репетиціях, у підготовчій роботі. По-перше: різка різниця між життєвим і житейським. По-друге: це житейське треба розуміти не як побутове. Кажу так зовсім не з бажання знецінити цей матеріал. Побут, якщо його брати як головне завдання, звичайно приводить до так званого натуралізму, тобто до зображування життя без соціального підходу. Але побут за всіх часів був, по-моєму, є й буде однією з найпривабливіших сторін у мистецтві. Я навіть погано собі уявляю, як можна мати повноцінне радісне враження від театру без того, щоб зі сцени не віяло тим, що зветься побутовим. І кожний з нас легко пригадає безліч театральних вражень, де нас радувало влучне акторське виконання побутових рисок. Такий театр, як Театр сатири, можна сказати безпомилково, тільки й тримається саме на цьому влучному, спритному, розумному охопленні житейських дрібниць. І зневажливо ставитись до цього, гордо відштовхувати — зовсім не значить бути на висоті мистецтва. Але коли драматург, театр, актор на цьому й зупиняється, обмежується тією художньою радістю, яку він приносить, зображаючи побут, — це, звичайно, значить, що він знижує значення театру до некорисності, до пустої забави. Життєве містить у собі житейське тільки як невичерпне багатство подробиць, як часткові барви, які допомагають наблизити головний зміст до глядача, надати важливому більше переконливості. Життєве можна було б найкраще визначити як правду, людську правду. Звідси психологія, психофізика, духовні ідеї, бурі людських пристрастей, зіткнення цих пристрастей у сюжеті, який містить драматичний конфлікт. Отже, — галузь, яка найбільше захоплювала великих драматургів, поетів усіх країн і століть, починаючи з стародавньої драматургії дві тисячі років тому. І тому що ця галузь абсолютно невичерпна, і тому що вона є основою всього життя, всіх промадських, сімейних, суспільних взаємовідносин, то зрозумілі і вічні суперечки про те, що таке справжня життєва правда.

Московський Художній театр дуже посилено обвинувачували в так званому психологізмі — в тому, що психологія ставилася в його роботах на найперше місце, на шкоду не тільки соціальності, але й театральності. Можливо, в цих обвинуваченнях була частка справедливості. Але часом деякі нападки настільки загострювалися, що зводили майже до нуля необхідність психології. Для мене особисто без психологічних імпульсів, без психологічних поштовхів нема театрального мистецтва. Якою мірою треба психологією користуватися — це вже залежить від смаку, від гармонії всіх частин.

На мій погляд, це питання стоїть особливо гостро в сценічному музикальному мистецтві, тобто в опері або в музичній драмі. Оперне мистецтво, як воно ще існує в переважній більшості театрів, по-моєму, майже відкидає психологію. Тобто, можливо, співаки, режисери, диригенти і твердять, що психологія необхідна для виконавців, особливо для співака, але у величезній більшості випадків це тільки слова. Насправді, як тільки співак починає провадити своє музичне й вокальне мистецтво, він дуже скоро, можливо, непомітно для себе, захоплюється цим своїм завданням, перетворюючи все виголошуване зі сцени на фікції, позбавлені психологічного змісту.

Для мене ніяка форма сценічного мистецтва не має права відкидати галузь психології, чи буде це художній реалізм, чи буде це щось наближене до символізму. За всі сорок з лишком років роботи Художнього театру мені і Станіславському доводилося стикатися безперервно з усіма цими питаннями. У мене виробилась навіть така формула для спектаклю: не реалістичний напрям, а реалізм, відточений до символу. Це, власне кажучи, найбільш витончене мистецтво. Але вже тому, що в зерні його є реалізм, воно примушує ще більше шукати й утверджуватись у психологічній правді. Для прикладу, «Вишневий сад» Чехова — це, кінець кінцем, якась лірична пісня. Річ написана не віршами, а проте мова сповнена грації, свого дуже тонкого ритму. Мова не вузько побутова, не суто прозаїчна. І люди не вульгаризовано побутові, а ніби символи цілих плеяд. А проте, як твір сцени, «Вишневий сад» повинен бути цілком реальним. Люди повинні бути цілком живими. Цілком живими — це значить: кожний їх рух — зрозумілий, простий, життєвий, навіть житейський. Розмовляють вони зовсім просто, так, як розмовляють люди в житті. Їхні вибухи, чи сльози, чи сміх — усе це дихає такою життєвістю, яка оточує вас і всіх тих, що купаються в побуті. І кімната жива, дуже правдива, зі стелею, з аж ніяк не картонними вікнами і дверима, які відчиняються й зачиняються. І так далі. І, однак, усе разом взяте, усе це житейське, реальне підносить нас у якусь сферу, якої ми не зустрічали в нашому побутовому житті, насичене тим, що ми називаємо поезією. Усе це заражене поетичним настроєм, поетичним піднесенням автора.

Я відчуваю, кажучи все це, на кожному кроці питання теат-

рознавчого характеру: а що таке поезія? а що таке — «насичене»? а що таке гармонія? а що таке лірика? І справді, кожне з цих питань може викликати ряд диспутів. «Мертві душі» Гоголь назвав *поемою*. Одначе там і Селіфан, від якого тхне горілкою, там і тарадайка Чичикова, там і в такій мірі докладно й міцно змальований побут, що, здається, кожний камінь бруку відчувається і побутовий склад кожного образу наявний. А проте автор назвав цю річ поемою. І можна Коробочку, і Собакевича, і Чичикова з його поляскуванням себе по стегнах перед дзеркалом — усе це можна все-таки сприймати як елементи поетичного твору, а не вважати, що поезією неодмінно називається щось позбавлене життєвості, відірване від життя, що вимагає обов'язково місячного освітлення й метричних віршів.

Якщо психологія не приноситься в жертву нічому сторонньому, тобто ні акторському капризові, ні навіть нав'язливості соціального змісту, якщо актори з їх керівником охоплені тим піднесенням, яке можна назвати поетичним, тобто чутким розумінням настрою автора, чесним і глибоким шуканням внутрішньої правди, і якщо при цьому їх спеціальні артистичні дані — дикція, пластика, міміка — добре розроблені і підпорядковані головному внутрішньому художньому завданню, то сценічний твір, залишаючись цілком реальним, буде позбавлений натуралістичних дрібниць і наближатиметься до символізму. Немає меж для розкриття всіх сторін цього життєвого, коли мистецтво користується ним як своїм матеріалом.

Те, що я зараз накидаю, власне кажучи, може бути детально розроблене в цілій книзі. Тема так само невичерпна, як невичерпна людська психологія. Без цього, ще раз повторюю, для мене мистецтва нема.

3

Хоч «життєве» ми ще не закінчили, спробуємо зупинитися на третьому відділі — «театральному».

У нас досягнуто загальне розуміння ряду визначень у мистецтві, але значення такого найпростішого слова, як «театральне», далеко не завжди і далеко не для всіх однакове.

Я багато разів казав про те, що можна збудувати розкішний, прекрасний будинок, прекрасно його освітлити й отопити, зібрати оркестр, художників, призначити чудового адміністратора, директора, — і все ж театру не буде. Буде тільки будинок, добре обслуговуваний. А ось на площу прийдуть три актори, покладуть на землю килимок і почнуть грати — і театр уже є. Це й є сама суть театральної вистави.

Якщо побіжно зупинитися на історії зародження *театрального* в людстві — в містеріях, в драмах і комедіях стародавніх греків, може, навіть в уявленнях індійських народів, де дійовими особами були боги, — в усьому цьому, безперечно, було поривання людського духу до наслідування життя, більше того, — до ви-

конання якихось завдань життя, замовлень життя щодо моралі, етики, державних, сімейних відносин і т. д. А якщо вникнути в саму суть того, заради чого людство створило цей рід забави, то ми знайдемо зерно визначення «театрального». Звідси ж стане зрозумілою природа цього «театрального», яке поступово за десятиріччя й століття виробилось у мистецтво. Ми знаємо, наприклад, що спочатку італійська «комедія дель-арте» не потребувала акторського тексту, — її складали тут же, перед очима у публіки. Потім уже, коли цим родом людської забави почали користуватися й з утилітарною метою (однаково, яка б вона не була висока в значенні державної чи суспільної етики, я називаю її утилітарною) або прагнули висловити більш глибокі, більш вічні ідеї людства,— з'явились драматурги такі, як Гольдоні, Гоцці. Народилась глибока співдружність акторів і драматургів; а вже потім з'явились придаткові мистецтва. В театрі з'явились художники, музиканти, техніка почала розвиватися дедалі гостріше, дедалі тонше. І всі ці прагнення зводились до того, щоб зробити якомога гострішим, глибшим, ефективнішим враження театральної вистави на глядача. Але головний зміст театральної вистави полягав у тому, щоб відображати зіткнення людських пристрастей, показувати людину з усім багатством змісту її природи, розкривати життя людського духу.

У чому ж природа театру? Чим визначається одне з трьох сприймань сценічного твору — театральне сприймання?

Уявіть собі таку картину. Іде балет «Лебедине озеро», адажіо другої дії. Величезний, розкішний зал, вщерть, як кажуть, набитий глядачами. Грає одна скрипка — з легким, майже повітряним супроводом кількох струнних, і танцює одна балерина, — кордебалет разом з декорацією просто тільки майже нерухомий фон. Тільки — балерина й скрипка. І не чути дихання 1800 осіб, і проноситься віяння тих секунд — трьох-чотирьох-п'яти, — які й становлять саме зерно театрального сприймання, секунди того натхнення, якого, здається, не можна набути ніякими зусиллями і ніякою технікою, секунди того охоплення, заради якого існує і цей розкішний будинок, і директор, і художники, і освітлювачі,— словом, три тисячі чоловік колективу Великого театру. Так ось, три тисячі чоловік працювало над цим спектаклем, а кінець кінцем найглибше хвилювання одержано від однієї танцівниці та одного скрипаля, який виконував музику, створену Чайковським. Правда, для того, щоб ця балерина справляла таке враження, вона мусила мало не з дитячого віку розвивати техніку свого танцю. Але... завтра цей же танець проводитиме інша балерина, яка володіє не меншою силою техніки, і буде так само віртуозно грати скрипка, ту саму музику Чайковського, а ті секунди, які були вчора, все-таки не виникнуть... Не хочу називати імен.

Де причина такої різниці сприймання? Хто в цьому винен — театр чи не театр? Більш чи менш висока збудженість сприймання, правда, залежить від самого глядача. Скажу про себе, що

завдяки Анні Павловій у мене був період — досить тривалий, — коли я вважав балет найвищим мистецтвом з усіх властивих людству, абстрактним, як музика, таким, що збуджує в мені ряд найвищих і найглибших думок — поетичних, філософських. Це йшло через хвилювання, яке викликáв у мене балет. Від ступеня індивідуального розвитку самого глядача залежить якоюсь мірою важливість, як кажуть, — духовна значущість самого мистецтва.

І тут же виникає в мене питання: чи завжди існує в балерини або в композитора, балетмейстера, режисера завдання глибокого ідеологічного порядку? Скажімо, ось зміст «Лебединого озера»: принц у свої юні роки про щось мріє; зустрічається з жертвою злого генія; бачить, що чистота й юна непорочність перебувають у рабському підляганні; вступає з цим у боротьбу... і т. д., і т. д. Але запитайте всіх, хто бачив спектакль, від першого до останнього, чи захоплювала їх ця боротьба за звільнення чистоти від влади злого, і всі 1800 чоловік чесно скажуть: ні, захоплювало мистецтво Чайковського, Семенової, Файєра, Дмитрієва і т. д. І все це — театр.

Ось це часто змушує робити дуже великі поступки тому, що має становити зміст театральної вистави. Театральним людям відомі мої двадцяти з лишком-річні суперечки про те, що таке опера. Всі знають, що я називаю стару оперу концертом рядженних співаків. Чудові голоси, прекрасний оркестр, прекрасний хор, тонкий і дотепний художник, пишні костюми... І все ж, по-моєму, театру немає, тому що немає живої людини на сцені, немає живих пристрастей. Є прекрасні співаки, які вирядилися в костюми даної епохи і чудово співають, стоячи здебільшого перед рампою і роблячи неприродні для людської істоти жести. Ніяких зіткнень пристрастей на сцені перед моїми очима не відбувається. В усякому разі, вони мене зовсім не зачіпають. До того ж виконавці цього й не бажають. Всю їхню увагу, все напруження спрямовано на віртуозність сценічно-вокального їх мистецтва. Те саме проробляє й оркестр. І ми захоплені тільки співом, тільки музичністю — і залишаємося зовсім байдужими до того, хто переможе, скажімо, в зіткненні за кохання Радамеса — Аїда чи Амнеріс. Хіба ми знаємо, що драма Джільди виникає від того, що герцог її згвалтував? Запитайте кожного, хто бачив «Ріголетто», чи звернув він на це увагу, і він чесно скаже: ні. А проте в цьому вся драма п'єси «Король забавляється», за якою написано оперу «Ріголетто». Казкове хвилювання Руслана і Людмили або Снігуроньки і Купави нас нітрохи не зачіпає. Усе це дешеві барви і декорації. Ми чекаємо тільки прекрасної музичної інтонації, сі-бемоль тенора або до драматичного сопрано. Це не театр, це — концерт. Публіка навіть не помічає, що Снігуронька — дуже велика, товста співачка, в якої чудове колоратурне сопрано, але в той же час така фігура, якій, щоб розтанути, потрібно було б значно більше часу, ніж дано композитором. А для мене, — якби це в концерті, там про це не треба було б думати, але в театраль-

ному залі публіка не тільки слухає, а сприймає й те, що на її очах відбувається. Але що робити театрові, коли в нього перший тенор — маленький, товстий добродій? Ось ви всі, мабуть, багато разів з захопленням слухали спів тенора Джіллі, чудового італійського співака. Я його бачив, двічі його слухав. Чомусь весь час він мені нагадував зубного лікаря. Маленький, товстенький, з черевцем — він ходив по сцені, граючи Андре Шеньє, з винятковою байдужістю до всього, що передбачається в сюжеті цієї опери.

Я зараз не буду говорити про всю мою боротьбу з цим і про досягнення мого Музичного театру. Ми прийшли до того, що в кількох, може всього в п'яти-шести спектаклях, Музичний театр є *театр*. І тому мій театр я називаю музичним, а не оперним.

У думці перебираю приклади для визначення поняття «театральність», закони, які приписують театральності. І думаю: як же погано, не вдумливо наші театрознавці і літературознавці займаються саме природою театрального мистецтва! Ось вам приклад. Був ювілей Шекспіра. У нас в усіх журналах і газетах з'явились величезні, прекрасні літературні статті, прекрасні дослідження про творчість великого поета. Я тверджу, що я не зустрів жодної статті про те, що таке Шекспір-драматург. Шекспір-поет, Шекспір-письменник єлізаветінської епохи, близький він нам чи не дуже близький — на ці теми написано дуже багато. Але про Шекспіра-драматурга не було жодного слова, тоді як уславився він найбільше, як театральний письменник.

4

Чому питання, проблеми театральності збуджують так багато суперечок? Ніхто ж не заперечує глибоких основ театру. Те радісне хвилювання, яке охоплює глядача в театрі, незмінно залишається метою різних театральних напрямів, які б вони не були суперечливі, які б вони не були протилежні один одному. І, одначе, суперечки не припиняються. Питання зводиться до проблеми художнього смаку, різних ступенів культури театрального глядача.

Театр, можливо, єдина галузь не тільки в мистецтві, але й в житті людського духу, з якою вважається дозволеним поводитись з найбезпардоннішою критикою. Тут кожен вважає себе непогрішним суддею. Ось виходжу з театру разом з публікою після спектаклю «Синя птиця» і чую, як восьмирічна дівчинка, тримаючись за руку матері, дуже гаряче говорить їй: *«Потім, знаєш, іще що страшенно безглуздо в Художньому театрі»* — і починає говорити про щось, що їй не сподобалося. Син Качалова, коли йому було років сім, у мене в домі, після «Синьої птиці» похмуро каже про сцену привидів: «Зовсім не схоже». От бачите, у нього теж якесь своє уявлення про привиди було, і через те, що на це уявлення театр не відповів, він уже його не приймає.

Яким це не здається парадоксальним, але така свобода критики йде від дитини на всякий вік. Може, тільки в дуже поважному віці людина стає трохи обачнішою в своїх критичних зауваженнях.

З другого боку, дуже важливою причиною цих дискусій є, як, між іншим, і в усіх інших галузях людського співжиття, старість форм. В усякому явищі застій призводить, так би мовити, до запліснявілості в галузі звичаїв, навичок. Як броненосець, дуже довго стоячи у воді, вкривається черепашками таких товстих шарів, що втрачає здатність швидко пересуватися, так і старі форми театру втрачають переконливість, внаслідок чого внутрішнім завданням театру, актора, автора й режисера стає дедалі важче завойовувати увагу глядача. Одним словом, твори мистецтва стають несвіжими, затхлими. Театральність, що виблискувала в певний період особливого розквіту мистецтва, його зростання, його вдосконалення, починає вироджуватись у театральщину.

У чому виявляється ця театральщина? Про це говорилось багато, і я писав у своїй книзі «З минулого», і ще яскравіше й краще писав про це Станіславський у книзі «Моє життя в мистецтві». Проти цієї театральщини, проти нагромадження старих, ветхих прийомів, за якими зникла не тільки свіжість думки, але навіть і прості задуми, і повстав 43 роки тому Художній театр.

Я бачу три галузі театральщини: режисерську, акторську й авторську. І кожна з них відіграє велику роль. Режисерська — тому що глядач стільки ж слухає під час спектаклю, скільки і дивиться. І от шукання засобів для того, щоб збудити в глядачеві радісне театральне піднесення, і становить матеріал режисури. А заношеність театральних ефектів перетворюється в театральщину. Чим нижча культура театру, тим, звичайно, грубіші прийоми режисури. Навіть у театрі, де мистецтво актора на досить високому ступені і внутрішні завдання спектаклю доходять до глядача і розумно, і владно, і свіжо, навіть у такому театрі дуже легко зустрінути театральні ефекти надзвичайно низької проби. Ось на сцені натовп чекає героя. І замість того щоб знайти життєве чекання натовпу, життєву чи навіть житейську обстановку, режисер звертається до гармат, музичної тріскотні барабанів і фанфар для того, щоб випустити героя, хоч обстановка, яка супроводжує цей вихід, не має нічого спільного ні з фанфарами, ні з гарматами. А підіть-но скажіть цьому режисерові, що це без смаку, грубо. Він вам на це відповість найпростішою річчю: «А публіка аплодувала цьому ефектові!»

Аплодувала не публіка, а кілька безпосередніх глядачів, яких ще дивують такі ось дешеві зовнішні ефекти.

По цій лінії, так би мовити—зовнішньо-режисерській, велась найсильніша боротьба, особливо саме з боку Станіславського. Знов-таки детально на цьому зупинятися ніколи, тому що сюди ввійдуть і художник разом з театральними живописцями, і освітлення, і ефекти звукові, і одна з найважливіших галузей теа-

тральної вистави — так звані «народні сцени», які у величезній більшості театрів досі перебувають у зачатковій стадії.

Друга галузь театральщини, яка більш глибока й яка найбільш нас цікавить, — це акторське мистецтво. Те акторське мистецтво, що йде не від життя, а від сценічного трафарету. Актор цього напряму шукає відгуку на завдання автора не в своїй індивідуальності, не в своєму сприйманні життя, не в своєму досвіді, а в сценічному виразі, який існує сотні років. Такий актор не володіє своїм темпераментом, а темперамент ним володіє. Основне прагнення всієї його фізичної істоти — не глибоке, чесне шукання правди, а шукання шляхів справити враження, сподобатись. Це актор, який не знайшов себе в авторському образі, актор, для якого слова автора не стали своїми словами. Він вдається до пафосу, який не має нічого спільного з життєвим пафосом. Його пафос — тільки фальшивий витвір двохсотрічної театральної давності. Його пластика — не один з допоміжних засобів до створення образу, — ні, вона вихована в ньому для жеста чи пози нарочито красивої.

У боротьбі з акторською театральщиною треба спиратися насамперед на школи, на молоді кадри, не дуже вірячи в те, що актори старого напряму, нехай вони навіть самі по собі прекрасні індивідуальності, здатні піти по новому шляху. Багаторічна театральна практика надто загартовує в акторі звички, які він неспроможний усунути.

Нема ніякого сумніву в тому, що Художній театр досяг дуже широкого розповсюдження своєї ідеї акторської культури на всьому театральному фронті, не тільки Радянського Союзу, але й Європи та Америки. Ішло це з величезним трудом, з боротьбою проти консервативних нападок, з боротьбою проти матеріальних труднощів, навіть з боротьбою проти спокус у самих надрах цього театру. І досі поряд з новими, свіжими канонами мистецтва Художнього театру, які безперечно утверджуються, у нас часом цілком одверто з'являються ті закостенілі прийоми, які ми називаємо штампами.

Але і в першій і в другій галузі, коли справа доходить до роботи, у мене завжди виникає побоювання: як би борючися з театральщиною, не вбити театральність, борючися з штампами, вириваючи їх з акторського арсеналу засобів з коренем, з кров'ю, — як би не уразити живу творчу суть актора

Третя галузь театральщини — авторська — має величезне значення вже тому, що коли режисер часто ламає авторські задуми, то актор якось мимоволі, хоч би навіть тому, що він виучує текст напам'ять, заражається авторськими завданнями.

У російській драматургії, в якій, власне кажучи, епохи театрів робили автори, спочатку — і довго — панувала мелодрама. Навіть європейські класичні твори виконувались як мелодрами. Реалізм на сцену просочувався повільно. От ледь-ледь — у «Недоуку», от — «Корчма» в пушкінському «Борисі Годунові», от

уже — «Лихо з розуму». Потім, ніби одним гігантським, могутнім помахом — Гоголь. Після нього, знов-таки повільно, в якихось незначних прийомах, незначних сценах де-не-де реалізм почав виявлятися в формах, які ще більш наближалися до життя. Але ось прийшов Островський. Найзнаменніше те, що навіть Щепкін цього Островського не прийняв. Потрібний був цілий ряд років, щоб Щепкін, немов знехотя, почав грати «Бідність не порок». Багато десятиліть царство Островського уберігалося від старої театральщини, але — непомітно для всіх театрів — і від будь-яких нових течій. Вже почали з'являтися на Заході Ібсен, Гауптман, Метерлінк. Театри не реагували на це. У той же час Островський почав втрачати в театрі глибоку суть своїх геніальних рис, бо сценічне втілення його почало штампуватися.

З'являється Чехов. Удар найсильніший по всій театральщині. Водночас — боротьба вже з штампами театру Островського. І знов-таки приймає Чехова тільки невелика купка тих, що захоплювалися новим мистецтвом. Тепер ми всі знаходимося на висоті розуміння Чехова — поета й письменника побуту.

Тут у мене йде знову цілий ряд спірних питань театральності. Театр, який працює безперервно над шуканням нових форм, театр, головна традиція якого полягає в тому, щоб його атмосфера була завжди вільно-художньою, театр, який не дозволяє собі замикатися в одному напрямі, — можливо, такий театр саме в галузі театральності найбільш прагне переборювати звички? Ну, скажімо так. Ось був драматург, що славився як прекрасний знавець і майстер сцени,— Віктор Крилов. Він вважав, що акт повинен іти півгодини. Коли він читав п'єсу, то клав перед собою годинника. І якщо він читав двадцять три хвилини, то потім шукав, де б викреслити тексту на одну хвилину, бо те, що читаєш двадцять дві хвилини, йтиме півгодини, а при двадцяти трьох хвилинах вже кілька хвилин будуть зверх півгодини зайвими. Такої думки додержувались дуже довго. І навіть Чехов казав, що акт не повинен іти більш як півгодини.

А Художній театр поставив «Братів Карамазових», де одна сцена йде годину двадцять хвилин, а друга — десять хвилин чи навіть сім. Тому що закони театральності Художнього театру були такі: нудне не те, що довге, а те, що нудне. Можна, щоб «Мокре» йшло годину двадцять хвилин — і напруження театру було безперервно потрясаючим, і час не здавався довгим. А коротка сцена була такою ж сильною — і не здавалась короткою.

Цілою книгою можна навести безліч прикладів театральних прийомів, які сорок років тому, тридцять років, двадцять років тому люди назвали б несценічними. Ми в Художньому театрі дійшли навіть до такої формули: де буде театральне в постановці, над якою ми зараз працюємо, ми ще не знаємо. Театральне прийде від самої роботи. Річ стане театральною після нашої роботи. І якщо ми підемо по лінії внутрішніх зіткнень, внутрішніх сцен, внутрішньої гармонії,— всі частини вийдуть театральними.

Якщо ми відчуємо, скажімо, що якийсь акт не має кінця, якось позбавлений крапки, то тут ми знайдемо, як використати і акторську творчість, і авторський текст, і сценічні декорації, і світло. І все разом дасть нам можливість одержати цю крапку.

Я повинен сказати, що театральність своєю природою не диктує ніяких законів для шукання засобів впливу на публіку.

5

Театр живої людини — що це таке? Спробую відповісти порівнянням. Я вважаю найвищим виразом сучасного спектаклю, як у нас кажуть — стелею театрального мистецтва, два спектаклі Художнього театру: «Вороги» Горького, а особливо «Три сестри» Чехова в останній постановці. Про «Три сестри» я можу говорити це з цілковитим правом. За все моє театральне життя я не пам'ятаю жодного спектаклю, про який казали б: «Я такого спектаклю в своєму житті ніколи не бачив». Окремі виконавці, пам'ятаю, викликали захоплення в такій формі, але про весь спектакль я таких відгуків не чув. Про «Три сестри» ми це чули безліч разів. І не тільки від молоді, яка, звичайно, не багато бачила, але й від людей старшого й похилого віку, людей бувалих, театрально розпещених. І навіть від театральних критиків.

Отже, «Вороги» і «Три сестри» я вважаю досконалими спектаклями театру живої людини.

Що значить — жива людина? Це значить: коли я бачу, що вона п'є, я вірю, що вона дійсно щось випила; коли вона мовчить — розумію, чому вона мовчить; коли вона говорить, я вірю, що вона знає, кому вона говорить; коли вона сміється, я вірю, що їй справді смішно; коли вона плаче, я вірю, що вона зворушена до сліз; коли вона рухається, мені зрозумілий кожний її рух; коли вона каже, що сьогодні спека, я бачу, що жарко і їй, або — коли холодно, я бачу, що холодно і їй; коли вона злякалась, я бачу, що вона злякалась, а не зіграла цей переляк. Я бачу перед собою живу людину з визначеним даною хвилиною фізичним самопочуттям. І тоді всі її переживання я знаходжу цілком природними, а не зіграними, не такими, за якими видно мистецтво актора.

Ось актриса грає Наталью Дмитрівну в «Лихо з розуму». Тому що вона грає світську даму на балу, за трафаретом їй належить обмахуватись віялом. І ось вона, обмахуючись віялом, каже: «Ах! Голубочок! Тут вітер зараз так подув...»

Або — у нас в усіх старих театрах, а особливо в оперних, ви раз у раз спостерігаєте, як люди беруть бокали (при цьому ви бачите, що вони дерев'яні), змахують ними, виголошуючи тости,— і для мене, спостережливого глядача, зрозуміло, що або в ці бокали нічого не налито, або, що від такого змаху все вино повинно вилитись. Потім актори притуляють ці бокали до губів, роблячи вигляд, що п'ють, і продовжують говорити або співати, навіть

не зобразивши ковтка. Або — йде сцена бійки, але ви ясно бачите, що люди скоріше бояться трохи забити один одного. Хіба тільки коли цілуються, особливо в кіно, то намагаються справляти враження найсправжнісінького поцілунку. Може, тому, що тут не треба ніякого мистецтва.

Приклад найбільш тонкого розуміння фізичного самопочуття — третя дія «Трьох сестер». Вулиця ще у вогні: велика пожежа. Проходить кілька сцен. Час наближається до четвертої години ранку. Пожежа вщухає. Переполох в будинку Прозорових, який не горів, минає. Усіх охоплює якась передранішня втома після пережитого. І одним хочеться спати, другі вже дрімають, а третій (Вершинін), навпаки, збуджений, йому все хочеться говорити, міцно жити. Дуже життєве, але не легко вловиме фізичне самопочуття, яке чудово відчувається автором. І цим самопочуттям повинні бути охоплені актори. Це дуже не легко. Потрібна не тільки репетиційна робота, але навіть взагалі виховання актора, його сценічна культура. І далі: вже добре світає; усі розійшлися; доносяться звуки бочок, які їдуть з пожежі; Ольга й Ірина на своїх ліжках... але їхні голоси вже не можуть бути такими ж бадьорими, якими вони були в другій чи першій дії. Ось тут і режисер, і актриси, і монтувальна частина повинні дати настрій усієї цієї сцени, що закінчує третій акт.

Художній театр з цього почав — з утвердження на сцені живої людини. Художній театр проголосив лозунг: від життя, а не від сцени, від спостережень, вражень, вивчення життя, а не від сцени, не від установлених трафаретів. У цьому полягало його революційне завдання, з ним він пішов на запеклу боротьбу проти старих театрів, проти тих ветхих старих сценічних трафаретів у театрах, яких було повно. Трафарети народжувалися в школах. У школах учили, як грати ревнощі, як грати веселість, як сміятися, як плакати, як признаватися в коханні, як лякатися — нескладна гама людських переживань, для яких в актора протягом двох-трьох століть виробились установлені прийоми. Цих прийомів і вчили. І всі мали грати однаково. Суттєва різниця була, значить, в індивідуальності акторів. Один актор мав більшу привабливість, інший — меншу, один заразливий у драматичних порухах душі, інший — в комічних. І так далі.

Художній театр із своїм революційним лозунгом, як цілком природно для всякого борця, десь, можливо, допускавсь і перебільшень. Так, у чеховському спектаклі «Дядя Ваня» здавалось, що театр звертав більше уваги на занавіску, яка колишеться од вітру, на звуки дощу й грому, на стук зваленого вітром вазона з квітами, ніж на глибинну простоту чеховської лірики. Зрозуміло, він не був цілком натуралістичний; зрозуміло, він зливався з настроєм чеховської поезії — особливо від спектаклю до спектаклю, коли всі актори зливалися в загальній атмосфері чеховської лірики. Але, бажаючи утверджувати життєвість усіх дрібниць, він, можливо, віддавав більше уваги житейським побутовим дрібни-

цям, ніж, скажімо, тій тузі за кращим життям, якою пройняті драми Чехова.

Уся діяльність Художнього театру повинна полягати, по-перше, в знаходженні прийомів життєвості на сцені, в утвердженні їх і в розвитку, по-друге, у відході від перебільшень, у поглибленні змісту. А для мене особисто за останні п'ять-шість років виникло і нове завдання — дуже твердо, вимогливо боротися з тим, що в самому Художньому театрі вже заштампувалося, коли джерела, які диктували колись нові прийоми в темпах, у паузах, у мові, перетворилися на формальність.

І хто б наважився сказати тепер, що у «Ворогах» Горького не яскрава ідеологія, що там не рельєфно визначені два ворожих табори, які передвіщають революцію, або що в «Трьох сестрах» Чехова не звучить його туга за кращим життям, або що побутові дрібниці позбавлені тут поетичного піднесення, або що мова звучить вульгарно?

Навіщо потрібно, щоб у театрі була жива людина? Ось запитання, яке неодмінно ставлять поклонники театру, позбавленого такої близькості до життя, театру, який наближається до старого, театру, що тільки злегка відображає життя, захисники «театральності», як її розуміли в старовину. На це питання є дуже серйозна і дуже важлива відповідь. Це потрібно для того, щоб глядач або читач міг сприймати в усій повноті і ідеологію, і психологію творів, які він бачить або читає. Треба для того, щоб він відчув близькість їх змісту для його власного життя.

Для прикладу. Ось письменник такий-то. Дуже відоме ім'я. Вважається навіть майстром живописання. Ось він описує природу. Чудовий добір пишних, красивих слів, прекрасно звучать фрази, цілі сторінки опису, скажімо, місячної ночі. Читаєш, дивуєшся... Але відчувається, що автор хотів саме вразити, здивувати, показати, як він захоплювався такою ніччю. «А у Тригоріна.. на греблі блищить шийка розбитої пляшки і чорніє тінь від млинового колеса — от і місячна ніч готова». Це — Чехов. Тому що Чехов скаже чи про осінній пейзаж, чи про вечір, чи про похмурий ранок або зорю такими образами чи словами, які читачеві зразу ж нагадають його власні переживання і миттю наблизять хід оповідання.

Те саме можна сказати і про людей. Справжній живий талант письменника знаходить якісь дві-три риси, що роблять дійову особу простою, живою, зрозумілою й близькою. Від цього і конфлікти, які відбуваються між дійовими особами, стають переконливими, від цього і ідеологічні висновки стають значними.

У старому театрі, коли Шіллера, Гюго грали першокласні акторські індивідуальності з запальним темпераментом, прекрасною дикцією, пластикою, вистави мали характер красивого поетичного піднесення, красивих хвилювань у добре освітленому залі, повному дам у брильянтах і багатому хутрі, чоловіків, які проводять у театрі години між обідом у гостях і нічним життям

клубів. І ось на сцені розгортаються в прекрасних віршах картини революції, а вся ця зала, яка становить у самій своїй суті об'єкт революції, аплодує й захоплюється. І найгрубіша неправда не відчувається. Обидві сторони надзвичайно задоволені одна одною: актори — уявляючи, що вони охоплені найсміливішими прагненнями свободи, найвідважнішими задумами і палкою відданістю революції; публіка—зазнаючи втіхи від того, як прекрасно грають актори, а десь несвідомо відчуваючи задоволення, що вся ця революція тільки на сцені, тільки в красивих віршах, а не насправді. Ось ця неправдивість виникала саме з того, що актори йшли не від життя, не від глибокого розуміння революції, не від глибокого розуміння всього значення свободи, не від трагедії страшних явищ, через які людству треба проходити для завоювання цього права свободи, — а жили красою вірша, красою пози, красивою декламацією, уявною запальністю. Ось у цьому, власне кажучи, жах театральної неправди.

І що ж? Коли революція прийшла, то не тільки вся ця блискуча зала розбіглася, намагаючись сховатися від революції, але й багато які з цих натхненних виконавців-акторів не прийняли революції. І потрібні були роки переконань, щоб ці актори, власне кажучи, прекрасно настроєні до прийняття найглибших ідей революції, придивилися до неї і до себе і стали її прихильниками.

6

Чи можна сказати, що якась із трьох названих мною хвиль сприймання театральної вистави — важливіша? Кожну з них можна вважати головною. Наприклад, вже саме найменування третьої хвилі нібито дає їй перевагу перед двома іншими. «Театральна» — значить, та, що відповідає на завдання самої природи театру. Справді, чого шукає молода істота, пориваючись до театру? Чого вона шукає в житті, чи в керівників, чи навіть у своїх мріях? Шукає, щоб її навчили, як грати на театрі, щоб вона могла дати простір усім тим життєвим переживанням, які завжди їй здавались особливо блискучими, цікавими, ефектними, гідними сценічного втілення.

Є французька театральна приказка: всякий твір мистецтва хороший, крім нудного. Це знов-таки говорить про те, що коли сценічний твір не театральний, то він уже неповноцінний. Але чи можна миритися з театральним викривленням правди? Чи можна вважати серйозною справою, якщо театр у красивій формі, у бентежливій формі проводить психологічну життєву неправду? Чи не є він тоді явищем шкідливим?

Я знав дуже багато серйозних, не молодих, зовсім не консервативних людей, які ніколи не ходили до театру. Вони казали: «Ну чого ходити до театру, там стільки фальші!» Від них віяло провінціалізмом. А проте в їхньому ставленні до театру гніздилася якась глибока правда.

Золя не тільки в перший період своєї діяльності, але й дуже довго казав, що для того щоб написати гарну п'єсу, не треба ніякого особливого таланту, треба тільки бути розумним, талановитим, чесним письменником. Золя помилявся. Він такої п'єси написати не зміг, хоч був розумний, талановитий і чесний.

До галузі театральності відноситься поняття «сценічності» — страховище для всякого письменника. Тургенев не сценічний, а якийсь Віктор Крилов — майстер сцени. Я в своїй театральній практиці це слово давно відкинув як таке, що визначає надто дрібне й вузьке поняття. Слово «театральне» охоплює ширше коло цієї галузі. Достоєвський ніколи не писав жодної п'єси, а проте важко знайти автора більш театрального, ніж він. Що для написання гарної п'єси якийсь спеціальний дар необхідний, в цьому нема найменшого сумніву. Я називаю цей дар «почуттям театру». На визначенні цього поняття можна було б зупинитися. Чехов, який вважався всі перші роки своєї драматургічної діяльності на сцені не театральним, мав велике почуття театру. (Проте навіть він потребував технічних виправлень театральних прийомів — не в бік тих, які на той час панували, а в бік якихось нових, що були принесені Художнім театром.) Друге ім'я—Достоєвський, про якого я щойно сказав.

Іду далі, беру таке явище театральне. Письменник створив драму. Він своїм письменницьким даром проникнення в життя розповів якісь явища життя, розповів глибоко, правдиво, щиро, через творчо створені образи; простою, але життєвою, творчою мовою; і, крім того, все це — в драматургічній формі, тобто він відчув, що все це набуде найбільш яскравого виразу, який справить найбільш цілісне, сильне, переконливе враження, коли буде зігране на театрі акторами. Він створив образи, цим образам дав становища, з яких виникли драматичні конфлікти, і виразив усе це в формі готових фраз, монологів, діалогів. Йому потрібно, щоб актори все це передали публіці своїми театральними акторськими прийомами.

Що ж є більш важливим — усе це «авторське» чи те «акторське», яке буде потрібне тут для проведення цього «авторського» в життя? Адже викривлення акторами задумів чи образів автора може зіпсувати спектакль (ми знаємо цьому багато прикладів). Але не можна забувати й того, що публіка слухає спектакль саме через акторів. Вона майже ніколи не розбирається в тому, передав чи не передав актор задум автора, і погану гру актора у величезній більшості випадків приписує невдачі автора. Особливо, якщо погано грає актор улюблений. Ось і розберися тут, що головне, — автор чи театр.

І ще глибше питання: що більш життєве — те, що автор розповідає, чи те, що актор грає? А можуть бути і ще більші ускладнення, які остаточно сплутають карти, остаточно заплутають у тому, що ж головне — театральне чи життєве? От по-нашому, по Художньому театру, по теорії так званої системи Станіслав-

ського, існують два напрями акторського мистецтва, два актори: один — актор, що виробив театральні прийоми (про якого я вище говорив уже) і користується ними наче якоюсь клавіатурою для різних авторів, різних сцен, різних образів, користується однаковими прийомами для різних епох, барв, переживань і т. д. Такий актор, на нашу думку, слугує авторові.

Є інший актор, який створює образ, що йде не від вироблених театральних прийомів, а від заглиблення в життя, від розуміння його по-своєму, від свого життєвого досвіду, від своєї індивідуальності. Одним словом, актор, який так увібрав у себе всі авторові думки, що вони неначе в ньому вмерли, а він своєю індивідуальністю, своїм творчим даром і своїм досвідом та майстерністю створив образ, в якому весь зміст стільки ж належить авторові, скільки і йому, акторові. Він — цар сцени. Чим правдивіший зміст автора, тим правдивішою буде його гра. Чим глибше зазирає в життя автор, тим глибші будуть і життєві образи актора. Чим прекрасніші слова автора, тим сильнішим буде вплив актора на глядача, бо слова — це його головний засіб.

Для актора першого роду сміх може мати одну-дві-три-чотири барви. Для актора другого роду — хтозна-скільки. Кожний психологічний струмінь у людському організмі може мати сто—тисячу виразів. Мистецтво акторів першого роду дуже схоже на прекрасне ремесло. І з цим ремеслом актори можуть робити значно більше, ніж актори другого роду. Шляхом ремісничого підходу актор може грати за рік п'ять-шість-десять ролей. Колись у старовину, до Художнього театру, театри грали двадцять п'ять-тридцять п'єс на сезон. Це Художній театр завів таку манеру — дві-три п'єси на рік.

Кінець кінцем, мабуть, дуже рідкісний такий синтез усіх трьох хвиль, який створює художню гармонію. Мабуть, від індивідуальності актора, який веде спектакль, від його найбільшої обдарованості в той чи інший бік залежить, яка хвиля буде сильніша — життєва, театральна чи ідеологічна.

Ежегодник МХАТ, 1945.

РОБОТА НАД «ПЛАТОНОМ КРЕЧЕТОМ»[1]

Тепер, коли ви вже зжилися й зріднилися з своїми образами, можна говорити і про більш глибоке, більш сильне. Ідіть з самих глибин п'єси. Серйозний, вдумливий глядач дивиться спектакль не для того, щоб його тільки переглянути, а для того, щоб визначити, які проблеми в ньому вирішуються. Основний стрижень п'єси — Платон, і його основне, його ідейне існування — це боротьба зі смертю. Він прекрасно нормальний і не побутовий просто, він дуже великий, серйозний, глибокий. Коли розглядаєш

[1] Запис бесіди Вол. І. Немировича-Данченка з учасниками постановки, яка відбулася 31 травня 1935 р. на 83-й пробі «Платона Кречета».

враження від п'єси, в центрі — талановитий, глибокий хірург. Він робить експерименти не заради експерименту, а заради завоювань, заради боротьби.

Що ж протипоставлено такій людині? — Ліда. Індивідуальність, пройнята яскравим, пристрасним прагненням життя, — насичений промінь любові до життя. Що основне в ній? — Я хочу жити, вмію жити, жити чесно. Ритм ролі? — Прагнення ліпшого; вона палка, у неї пристрасне ставлення до своєї роботи. Для неї життя не просто пурхання, а завоювання, безперервне завоювання. Для неї — не тільки праця, але і сонце, і квіти, і любов, і музика. Вона — «жизнеглотательница». Але вона десь і честолюбна, вона запальна й різка. Вона гостра і така, що пронизує поглядом, а не тільки: дурниці та й годі. Кохання Аркадія для неї ніби по шляху, він любить, вона не протестує, тільки потім, пізніше, вона відчує своє ставлення до нього. Її почуття розжевріється в прекрасне горіння.

Ритм — завжди поривання, і цього ніколи не треба забувати. Вона — теж нормально чудова істота. Звичайні, уповільнені явища нашого життя для неї не існують. Вона насичена енергією, якось уся міцно взята. Ритм зі зривами, запальністю, молодістю.

Ставлення до свого костюма? — Одягається, — це хороше, але на цьому вона не зупиняється, не затримується. Про себе думає: «Я — непогана». Коли, може, замислиться — це нічого.

У вас (*до Степанової*) я бачив десь млявість — це від нашого мхатівського мистецтва. Куски є дуже хороші, які не затримуються в ритмі. Тепер залишається тільки укріпитися в ролі ще різкіше, ще запальніше.

Між іншим, у неї повинна бути маленька вада — самозакоханість. Батько її любить, Берест ставиться до неї чудово, Майя — закохана, Аркадій любить, — усі її люблять, вона цікава жінка.

Її сприймання треба зробити бистрішим, яскравішим. Кусок з скрипкою — хутчій, реагує й отямлюється скоріше. Ррр-а! Вона — вся така (*бистрий жест зверху донизу*). Повідомлення про смерть батька просто торохнуло по мозку. Слова: «Нащо такий дощ... Такий великий дощ...» вимовляються якось повз. Від цього ритм буде стрімкіший, удар буде приголомшливіший. У лікарні не тільки зворушлива, — глибша: вона вся пригнічена. В останній сцені дуже хороше розглядає нареченого. В усій останній сцені вогненніший, допитливіший погляд. Коли говорить: «Мені треба їхати» — сильніше вихоплюється, стрімкіше; [мізансцену] треба більше наситити гарячою енергією. У вас (*до Степанової*) на палітрі такі фарби є.

Слухаючи скрипку, міцно зосередитися.

Може зніяковіти, почервоніти, але зовнішньо цього не виявить.

І от така істота зустрічає велетенську стриманість, страшну зібраність; здавалося б, Платон не зробить зайвого руху пальцем. У Платоні — чудова монументальність.

Є місця, де щось не знайдено, — певне, від мізансцен.

Монолог з черепом можна сміливіше. Невірний початок любовної сцени. Чекаєш обіймів не таких, як бачиш у інших. Поцілунок повинен бути таким, які не бувають. (Це, повинен сказати, вже розкіш у виконанні і не є необхідністю.)

Дуже досадно, що не знайдено фізичного самопочуття двох дій, а це відіграє виняткову роль. Кохання Платона до Ліди — ніби другий план, для нього головне — боротьба зі смертю (а може: «як лікувати рак?») і цим усе повинно бути пройнято. Навкруги нього нікого нема; мати — хороша господиня, він не п'є, не має жінок, він самотній, і в скрипці — його самотність.

Збірник «МХАТ і українська театральна культура». За ст. Юрія Костюка «Твори Олександра Корнійчука на мхатівській сцені». АН УРСР, 1949.

ПРО ДРАМАТУРГІЮ О. Є. КОРНІЙЧУКА

НЕЗАКІНЧЕНА ЗАМІТКА

(1935—1936 рр.)

За моєї театральної пам'яті багато, багато разів знімали питання: чи повинен письменник, щоб написати п'єсу, мати якийсь спеціальний дар? Пригадую, як ще знаменитий французький романіст Золя твердив, що для цього таланту письменник повинен бути ще тільки неодмінно розумним. Що при бажанні і розумі не так важко оволодіти технікою сцени. Були такі яскраві приклади хоча б тільки в нашій російській літературі. Автори «Мертвих душ» і «Ревізора», «Війни і миру» і «Влади темряви», «Князя Срібного» і «Смерті Грозного», Чехов, наш сьогоднішній Толстой — Олексій Миколайович.

Та, на жаль, ці приклади нечисленні і зовсім не заперечують необхідності специфічного дару. Ці письменники просто мали його. Ні тому ж Золя, ні Мопассану, ні Тургенєву, хоч він і написав кілька п'єс, не вдалося стати справжніми драматургами. А Шекспір, Лопе де-Вега, Островський не написали жодного оповідного твору. В той же час як багато знала наша сцена таких драматургів, що мали великий, *хоч і короткий* театральний успіх, володіючи крихітним письменницьким даром. *У природі* театру, в так званій сценічності є ще деякі невикриті таємниці. Є особливе *почуття театру*, почуття театральної емоції, почування природи театру, без якого немає драматурга.

У величезній мірі володіє ним ваш, а тепер і наш Корнійчук. Він мислить сценічними образами, його сміх театрально-заразливий, його сльоза хвилює при найменшому натяку, його задуми легко захоплюють увагу глядача і одразу стають рідними, близькими його переживанням.

Кажу як досвідчений театральний працівник: цей дар має значно вищу ціну, ніж люди гадають. Письменників, які мають його, можна полічити на пальцях.

При цьому Корнійчук зберігає всю глибину національних рис, м'якість, ласкавість до людей і до їхніх драм. І ось, коли рік тому прийшов до мене цей красивий юнак з відкритими, довірливими очима, жадібно чекаючи критики, коли він почав читати і коли полились мені в душу такі рідні моєму вуху слова, інтонації, звуки української побутової мови, я зараз же відчув у ньому цей сценічний дар, людину театру...

Вл. И. Немирович-Данченко.
Статьи. Речи. Беседы. Письма.
«Искусство», М., 1952.

П. К. Саксаганський

(1859—1940)

Ім'я Панаса Карповича Саксаганського стоїть в історії українського театру поряд з іменами його найвидатніших діячів.

Скінчивши Єлисаветградське реальне училище і деякий час прослуживши в армії, Саксаганський 1883 р. вступає до трупи М. П. Старицького. Твердий вибір життєвого шляху, потяг юнака до театру пояснюється культурними інтересами всієї родини Тобілевичів, захопленням мистецтвом сцени старших братів — І. К. Тобілевича та М. К. Садовського—й сестри — М. К. Садовської-Барілотті.

Особлива дружба зв'язувала П. Саксаганського з його старшим братом— І. Тобілевичем (Карпенком-Карим).

Під керівництвом М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого молодий актор набуває досвіду й оволодіває майстерністю.

В 1890 р. разом з І. Карпенком-Карим П. Саксаганський очолює Товариство українських акторів, вистави якого були новим кроком вперед у розвитку дожовтневого українського театру. Основою репертуару товариства стає драматургія І. Карпенка-Карого.

Організаційно-творчі принципи товариства складалися в боротьбі з натуралістичним та етнографічно-розважальним мистецтвом буржуазно-націоналістичного українського театру. Головними настановами його стають вірність життєвій правді, реалізм, ідейність і народність мистецтва, служіння демократичним ідеалам народу.

У ці роки досягає розквіту акторський талант Саксаганського. Надзвичайна широта творчого діапазону дозволяла йому з однаковим успіхом виступати в найрізноманітніших ролях — від героїко-трагедійних до комедійних. Гнат Голий («Сава Чалий»), Іван Барильченко («Суєта»), Цокуль («Наймичка»), Копач («Сто тисяч»), Феноген («Хазяїн»), Пеньонжка («Мартин Боруля») — в п'єсах Карпенка-Карого, Возний з «Наталки Полтавки» І. Котляревського, Іван Непокритий з «Дай серцю волю — заведе в неволю» М. Кропивницького — такі найкращі ролі П. Саксаганського. Прекрасні акторські дані, блискуча техніка, філігранна обробка ролі, поєднання високої майстерності володіння словом з виразною мімікою та насиченими дією паузами, — усі ці риси творчості Саксаганський здобув наполегливою працею, невтомними шуканнями.

У своєму мистецтві артист домагався типізації життєвих явищ, глибокої образності всіх своїх творчих засобів, досягаючи цього шляхом уважного вивчення життя, шляхом навчання у кращих майстрів російського реалістичного театру і насамперед у майстрів Московського Художнього театру.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції Саксаганський передає свій величезний творчий досвід радянським акторам. У Народному театрі

в Києві він ставить «Уріеля Акосту» К. Гуцкова, «Розбійники» Ф. Шіллера, виконує роль Франца Моора, а пізніше в театрі ім. Заньковецької здійснює постановку «Отелло» В. Шекспіра

Блискучий майстер реалістичного мистецтва, Саксаганський виступає проти антинародних формалістичних течій у театрі, гнівно засуджує мертвонароджене, низькопоклонницьке «мистецтво» буржуазного націоналіста Курбаса.

Погляди Саксаганського на мистецтво актора й режисера, як і його творчість, реалістичні в самій своїй основі. Джерело їх — щепкінські традиції, кращі досягнення ряду поколінь діячів вітчизняного театру.

В останні роки життя, не маючи змоги за станом здоров'я працювати на сцені, П. К. Саксаганський опубліковує книгу спогадів «По шляху життя», теоретичні роботи: «Як я працюю над роллю», «До театральної молоді», «Лист до молодих режисерів» та ін. Ці праці, що узагальнюють досвід майже 50-річного сценічного життя їх автора, охоплюють широке коло питань — від костюма й гриму до проблем режисури. Саксаганський не тільки розповідає про деякі свої прийоми гри, а й розкриває ряд законів органічної природи акторської творчості. За основну школу акторського мистецтва він вважає школу переживання, вимагає від актора «душі і чулості». Але талант актора, на думку Саксаганського, повинен спиратися на високу техніку, на володіння своїми даними, інакше «чулість і темперамент через якусь причину, випадково, можуть згаснути, і артист провалює роль...» У своєму мистецтві актор-реаліст повинен «з'єднати школу, чулість, темперамент і наслідування життя». Але це наслідування повинно бути не фотографією, не натуралістичним копіюванням, а відбором найбільш типових, найбільш виразних рис.

Усі засоби актора повинні бути спрямовані на розкриття ідеї твору. «Мистецтво без ідеї не має значення» — говорить Саксаганський.

Він формулює також ряд положень акторської етики, і перше з них — невтомна праця.

Радянський уряд високо оцінив видатні заслуги П. К. Саксаганського, присвоївши йому звання народного артиста республіки, а згодом — народного артиста СРСР.

РОБОТА НАД РОЛЛЮ

...Життя людське—безмежний океан, на дні якого скарбниця незліченних можливостей. Воно є те джерело, що живить кожного артиста і що без нього ніяке мистецтво існувати не може... артист не тільки повинен любити мистецтво, але й увесь час вивчати його і навчатися його, бо воно не стоїть на місці, а тече, як усе життя людське, і змінюється, як змінюється усе живе; йому немає ні кінця, ні краю. Але я йшов навпомацки, не маючи ні знань, ні досвіду.

На кожному моєму кроці поставало питання: «Як?» Я весь горів жадобою знання і читав і перечитував усе, що тільки попадалось мені про мистецтво.

Так познайомився я, між іншим, і з теорією Дідро [1]...

---

[1] Дені Дідро (1713—1784) —французький філософ-енциклопедист, письменник, драматург, публіцист. Автор знаменитого трактату «Парадокс про актора», в якому проводить думку, що акторові на сцені зовсім не потрібне емоційне відтворення образу, а лише доведена до віртуозності зовнішня техніка.

Мистецтво за Дідро нагадує біблейського Адама, який лежить мертвий, холодний у всій своїй красі... А насправді мистецтво перевтілення — вже живий Адам, в якому природа виявила свої чудодійні сили і спромогу, це та нова, тепла, жива Галатея, яка під впливом чар богині кохання Венери перетворюється з холодного, мертвого каміння в прекрасну, повну почуттів жінку.

Для артиста шлях і знаряддя до справжнього мистецтва є темперамент, чулість, сила відчування. Сила ця дається артистові самою природою, вона допомагає йому на сцені забувати себе самого і відчути себе настільки глибоко тим, кого він грає, що артист перевтілюється і плаче, проливаючи справжні, не удавані сльози.

Брак відповідних рухів, обміркованості, виучки, школи можна в певній мірі замінити чулістю, темпераментом, але відсутність темпераменту і чулості ніяка школа не замінить. Там, де їх нема, нема і мистецтва, а лише ремісництво. Те, про що каже Дідро, — це школа без «нутра», якого не створиш ніякою виучкою. Отже, найкраще — це поєднати в собі і школу, і розум, і відчування. Коли артист керується самою тільки школою, самим тільки розумом, гра його холодна, штучна, одноманітна і безкольорова. Ті ж артисти, які грають самим «нутром», без школи, справляють часом далеко більше враження. Але керуватися виключно самою лише чулістю і темпераментом теж, звичайно, не можна. Така гра буде завжди нерівна, залежатиме від нервів, настрою актора; темперамент і чулість можуть випадково згаснути, тоді артист провалює роль.

...Творчість артиста полягає в тому, щоб не тільки допомогти авторові познайомити публіку з тим чи іншим персонажем, але й в тому, щоб своїм мистецтвом доповнити образ автора і зіграти свою роль так, щоб потрібний тип розкрився перед глядачем у повній своїй суті. Для такого майстерного виконання потрібне глибоке знання людей, різних характерів, почуттів і настроїв.

Як у драмі, так і в комедії артист має широке поле для виявлення свого хисту...

Мета комедії і драми одна і та ж: і драма, і комедія повинні показати справжнє життя, змалювати виразно, що діється навколо нас і в нас самих. Ні автор, ні актор не мають права відриватися від життя і творити лише задля самого процесу творчості. Чим пильніше митець стежить за всім, що вирує навколо нього, чим краще він відповідає вимогам свого часу, тим довше він лишається цікавим і потрібним у мистецькій сім'ї і для свого суспільства. І артист, і письменник повинні бути тісно зв'язані з життям свого оточення і невпинно крокувати разом з ним. Вони не мають права задубіти в одних і тих же формах своєї творчості і керуватися раз назавжди виробленими рецептами і за-

собами. Те, що було влучним і вдалим для вчорашнього, минулого дня, може стати цілком непотрібним для сьогоднішнього й завтрашнього. Користуючись одними й тими ж формами й засобами, письменник і артист можуть стати не тільки нижчими за інших, менш обдарованих товаришів, але нижчими за самих себе. І тому — працювати, невпинно працювати над собою, не покладаючи рук і не задовольняючись вчорашнім успіхом і лаврами. Скільки я мучився, пережив і передумав, поки дійшов до того переконання, до тієї думки, яку висловив уже вище.

Всякому майстрові потрібні в однаковій мірі чуйність, темперамент, школа й культура творчості, тісний зв'язок з життям. Але, повторюю, артист не повинен фотографічно переносити тип з життя на сцену, як я це робив, граючи в перший раз роль Пеньонжки. Всі характерні риси даного типу треба процідити в собі крапля по краплі і виділити тільки найбільш яскраві, найбільш влучні для виявлення не зовнішності, а логіки типу.

Тип, який артист зустрічає на своєму шляху в житті, це те, чим є фотографія для художника. Вона лише допомагає художникові, але ніколи не зрівняється з майстерним живописом.

Артист повинен критично ставитися до себе, критикувати і виправляти свої помилки. Шляхом упертої праці артист може виховати себе, піднести свій культурний рівень на вищий щабель.

Вияв різних почуттів артист може вивчати не тільки в інших, а й у себе самого.

Спостерігаючи розгнівану людину, треба звертати увагу на те, які в неї рухи, який вираз обличчя, очей і взяти все це як зразок для сцени. Не будучи художником, але добре знаючи життя, ми можемо відразу бачити всі хиби різьбара, художника чи то письменника. Ми скажемо тоді артистові:

— Ніколи жодна людина не почувала і не гадала так, як ви оце зобразили.

Зберігай правду життя, вивчай її по людях і собі.

Не покладайся лише на себе самого. Всі великі люди — і художники, і письменники, і вчені — не поодинокі, вони всі мали своїх попередників і брали в них те, що було найкращим. Так і артист сцени не повинен нехтувати своїх попередників. Він не один, він — сума досвіду своїх попередників.

Але треба пам'ятати, що мистецтво без ідеї не має ніякого значення. Це я вже казав, тепер повторюю і підкреслюю. Ні художник, ні письменник не повинен сліпо копіювати те, що бачить, бо в першого це буде звичайна фотографія, а в другого — стенографічний протокол. Артист не повинен мавпувати тип з життя або сліпо наслідувати свого попередника, бо твір його вийде блідий, і йому тоді можна буде нагадати слова одного грека: «Ні, дякую. Я часто чув самого солов'я» — сказав він, коли йому пропонували піти і послухати якогось артиста, що хороше вдавав спів соловейка...

Життя бігло, а за ним і український театр поволі ставав на ноги. З'явилися п'єси більш складні, і мені — тоді вже режисерові в своїй трупі — приходилося працювати над їх постановкою. Тут я зрозумів, який великий вплив має режисер. Він повинен прийти на репетицію з виробленим планом п'єси, виробити також мізансцени і основне — повинен мати талант для творчості. Режисерська справа навела мене на шлях раціональної артистичної праці.

Тепер, відібравши роль, я читав п'єсу разів десять. Потім роль переписував сам, залишаючи великі поля для приміток. Репліка на два-три слова, як це звичайно роблять переписувачі, не годиться: треба не тільки відповісти на репліку, але необхідно вміти й вислухати все те, що тобі говорять, а для цього артист повинен знати зміст усього, що йому говорять дійові особи, щоб підготувати себе до відповіді. І коли я знав роль так, що міг всю прочитати напам'ять підряд з репліками дійових осіб,— тоді на полях зошита писав докладно, що я роблю, де стою, куди й коли переходжу і де сяду. Над словами, коли їх треба підкреслити, ставив значки, розмічав паузи. Після цього малював собі олівцем тип як умів. У ліжку, коли все навкруги спало, я, втопивши очі в темряву, викликав тип, читаючи роль, у мислях придумував тон, рухи, а ранком знову записував те, що придумав. На репетиціях я знову шукав тон, виконуючи все, що занотував на полях ролі... Вночі йшла знову творча робота. І так до самого спектаклю.

В день спектаклю я уникав усяких сторонніх розмов, не обідав і від часу до часу прочитував у пам'яті складні місця ролі. За $2^1/_2$ години до початку я йшов у театр і, загримувавшись, намагався «всякое ныне житейское отложить попечение» і крок за кроком «відлучався» від себе. Нерви були завжди напружені, я ніколи не був певен у тому, що виконаю роль добре. Перед виходом я забував усе і переносився в інше, чуже життя. Як це мені вдавалося, судити не мені. Страшно на сцені на одну хвилину прийти в себе, згадати щось з життєвої справи. Артист повинен тільки думати, з ким йому говорити і що йому робити. Творчість з'являється також на сцені несподівано під час дії.

Я виробив собі деякі закони, які неможливо передати: це щодо інтонації і щодо того, як підготувати слухача (публіку) до прийняття головного моменту драматичного чи комічного удару; багато тут залежить від тону, а тон, на превеликий жаль, умирає разом з артистом...

Щодо з'ясування типів і того, як розбиратись в них, то треба мати на увазі, що майже в кожній п'єсі можна знайти характеристику того чи іншого типажу.

Візьмемо, наприклад, класичні п'єси.

Яго говорить про Отелло: «У мурина така проста і добродушна вдача, що його, як осла, можна водити за носа».

У «Розбійниках» Франц про Карла висловлюється так: «Його довга гусяча шия, його палаючі полум'ям очі, його великі навислі брови...»

У п'єсі «Наталка Полтавка» Микола говорить про Виборного: «а хитрий, як лисиця, де не посіє, там вродить. Де чорт не зможе, пошли Макогоненка, він докаже».

Але чи можна обмежуватися лише тими словами, які артист знаходить у автора... Звичайно, ні, цього не досить, та й не завжди вони виразно висловлюють те, що потрібно знати і режисерові і артистові.

Для прикладу візьмемо роль Возного з тієї ж таки «Наталки Полтавки».

Хто такий Возний і що це був за чин? З його власних слів про магдебурзьке право, про те, що статути й розділи йому «страх як надоїли», ми бачимо, що він юрист. Це підтверджується й словами Миколи: «завзятий юриста, — каже він про Возного, — а хапуга такий, що з батька рідного злупить». Інші ж вказівки про цей образ — як його одягти, яким він мусить бути — довелося мені шукати вже не в п'єсі, а з історичних джерел. Таким чином, я дізнався, що Возний не був юридичний чин при старих судах, це був пристав, що обирався від дворянства; він притягав до суду «тяжущихся» осіб, виставляв майно на продаж і т. д. Чин цей був скасований при Катерині II в 1774 році. З тих вказівок я побачив, що Возний мусив бути людиною статечною, з почуттям гідності того рангу, який він мав. Робити безглузді вибрики, робити з себе шарж, як це, відтворюючи Возного, робили деякі артисти, він не міг. Щождо віку його, то слова п'єси мене цілком задовольнили. Возний не був ні молодим, ні остаточно старим. Про те, що він вже підстаркуватий, а не молодий хлопець, свідчить сама Наталка, яка по ввічливості своєї ласкавої природи каже про це у делікатній формі.

«І по всьому видно, що ми не пара», — говорить вона Возному у відповідь на його залицяння. Але про те, що Возний ще не зовсім старий дід, говорить мені його власне звернення до Наталки: «Душа моя ежечасно тебе волає, даже після нишпорної години...» Виходить, що Возний ще в повній своїй мужській силі, коли він може мріяти про дівчину після нишпорної години, цебто ввечері, бо «нишпори» слово польське і означає вечірню церковну відправу.

Говорячи про Возного, я згадав, до речі, що деякі артисти не тільки не турбуються про те, щоб правильно уяснити собі цей тип, роблячи з нього фарс, але й не дбають про розуміння деяких окремих слів. Наприклад, вимовляють на сцені назву «Єрмолой» неправильно, кажучи «Єрмолай», не усвідомивши, що означає це слово, і що це не є ім'я Єрмолая, а назва книжки, яка навчала крючкового співу, тобто співу по нотам.

Так само уважно поставився я до ролі Голохвостого з п'єси «За двома зайцями».

Цей своєрідний, міщанського вузенького кола людей, Хлестаков хоче показати себе ученим, освіченим і здивувати своєю вченістю простих людей, батьків довгоносої Проні, вигідної для себе нареченої.

«Ежели человек, — казав я устами Голохвостого на сцені, — ежели человек, который не такой как вообще, потому один такой, а другой — другой... И в этом человеке ум, но и в другом... вообще... не той, который... вообще (пауза) ... очень и очень... потому что у него ум не для какого-нибудь танцевания, но для устройства себя, сведения обхождений, для развязки своего существования вообще....» ....(і трохи далі) «Ежели человек подымется своим разумом повыше лаврской колокольни, то оттудова уси люди покажутся ему все одно, як малые пидсвинки и все такое прочее...»

Таким своїм, доданим до тексту п'єси словесним вінегретом, я добився, що Голохвостий викликає в своїх слухачів потрібний ефект. «Такий розумний, що аж страшно», — дивуються батьки Проні. Цей український Хлестаков глибоко переконаний, що це дійсно так. Він сам вірить у свою мудрість і вченість, і слова його повинні звучати повною переконаністю. Він вірить у велику цінність того, що так неясно снується в його голові і ще менш ясно передається словами. Але тон усієї цієї галіматьї мусить бути щирим, переконливим. До історичних джерел мені для цієї п'єси не доводилось звертатись. В п'єсі достатньо було відображене міщанське оточення давнього київського Подолу і деяких типів з нього можна було побачити і в ті дні.

Не так мені бувало, коли готував роль у серйозній історичній п'єсі, як, наприклад, «Сава Чалий». В цій п'єсі я грав роль Гната Голого. Для цієї ролі обійтися без історичних джерел, звичайно, не можна було. За Гната Голого згадує український народ у своїй чудовій думі про Саву Чалого. Автор, а разом з ним і я, не раз провадили бесіди про це з видатними істориками. Скільки було в нас розмов та різних міркувань! Типи запорожців і раніш були мені добре відомі, і образ суворого Гната Голого, невблаганного до зрадника всієї козацької справи, до польського запроданця Сави, стояв передо мною ясний, наче живий...

Так само легко мені було втілитися в тип Івана з «Суєти». Не Івана грав я, а себе самого. Мої вагання щодо вибору професії в житті, мої шукання правдивого шляху відбив автор у цій п'єсі. І я колись стояв на роздоріжжі. Любов до сцени перемогла, і я, як той Іван, на сцені почав виробляти в собі робочу дисципліну. Я тоді вже відчував, що вона одна допоможе моїм театральним здібностям розвинутися й зміцнитися...

Праця, праця і ще раз праця!

Панас Карпович Саксаганський.
«Мистецтво», К., 1939.

ДО ТЕАТРАЛЬНОЇ МОЛОДІ[1]

ВСТУП

До вас, молоді працівники сцени та учні театральних інститутів і технікумів, моє щире слово старого актора, що працював на сцені без перерви більш ніж п'ятдесят років. Ви обрали театр ареною своєї діяльності, так, як давно колись зробив це я. Ваші прагнення і ваша робота роблять вас близькими мені, рідними. Я люблю вас, бо ви любите театр. Ваші успіхи й досягнення глибоко хвилюють мене. Вони — успіхи й досягнення того великого діла, якому я служив усе своє життя і якому я віддав усю свою увагу, всю свою любов.

Усе, що нині діється в театральному мистецтві, цікавить мене в такій же мірі, як воно цікавить і вас, молодих ентузіастів сцени, вас, що прийшли на зміну нам, старим, інвалідам театру. Глибока старість і тяжка хвороба позбавляють мене змоги стояти в лавах рідної, активно діючої армії працівників сцени. Але ні роки, ні фізичні недуги не остудили моєї гарячої любові до театрального діла. Любов ця завжди наповнює моє серце, вона живе, сильна і, певно, житиме в мені до останнього мого подиху. Не маючи сили брати безпосередню участь у любому ділі, я хочу звернутись до вас, молоді активісти, з своїм щирим і, може, вже останнім словом. У мене до вас почуття батька, і тому я говоритиму з вами, як з своїми власними дітьми. Але попереджую вас і заздалегідь підкреслюю, що в своєму слові до вас я зовсім не збираюсь повчати вас, нав'язувати вам певні, мною вироблені методи і правила. Я не маю наміру встановлювати для вас непорушні істини та закони сценічного відображення. Я хочу лише поділитися з вами своїми спогадами про свою театральну роботу, про те, коли і як пробудився в мені сценічний талант і під якими впливами він ріс і розвивався. «Щастя приходить у сні», — каже французьке прислів'я, а моє щастя, моя слава прийшли до мене не уві сні, а при повному напруженні всіх моїх духовних та фізичних сил. Моє акторське щастя з'явилось наслідком упертої повсякденної праці над собою.

Отже, вислухайте мене, мої діти, вислухайте старого лоцмана, який, незважаючи на всякі негоди царського державного ладу, провів свій власний човен серед гострого підводного каміння різних труднощів театральної роботи. Ви тільки вступили або тільки вступаєте на той шлях, яким я йшов п'ятдесят років. Вас, як колись і мене, спіткають на цьому шляху професіональні труднощі. Їх не може не бути. Вони повинні ставати перед вами. Але ви не лякайтесь нічого. Тільки тупа людина, бездара шукає легкої стежки і задовольняється малим успіхом, вважаючи в своєму себе-

[1] «До театральної молоді»—одна з останніх статей П. К. Саксаганського. Після смерті автора статтю підготувала до друку за його рукописом М. І. Кресан-Тобілевич.

любстві жалюгідний вогник за полум'я велетенського багаття. Жива душа не може задовольнитися малим і вважати тінь за дійсну постать. Вона шукає, зневірюється, знову шукає і в муках шукання творить великі цінності.

Будьте мужні! Геть зневір'я! Не задовольняйтесь малим успіхом, шукайте в своїй роботі дійсно правдивого, невидуманого. Життєва правда— це найкращий девіз для актора...

ДОСВІД

...Тільки життєве, правдиве вражає і доходить до серця глядача,—думав я. Але як дізнатись, що життєве, а що надумане автором, фальшиве? Аналізуючи деякі типи, я не міг тоді з певністю вирішити, чи були вони правдиві, чи штучні. Мене завжди брав сумнів. Відповідь на ці мої сумніви була одна — вивчати справжнє життя, досліджувати справжніх живих людей. Я перестав захоплюватись вивченням героїв Шекспіра та інших видатних класиків. Об'єктом моїх досліджень і спостережень стала звичайна, жива людина. Я почав дивитися на всіх своїх товаришів по праці, на знайомих і родичів новими очима. Я звертав пильну увагу на різні вияви почуттів на фоні повсякденних та виняткових подій, під час звичайних сірих буднів, так само як і в часи малих та великих свят. Поведінка людини в радості і в горі однаково цікавила мене. Я старався підмітити й запам'ятати усі ті зовнішні засоби, якими людина виявляє свої відчування.

Я помітив, що у деяких людей ті самі емоції виявляються по-різному. Одні, під впливом сильного гніву, переляку або іншого якого афекту, роблять нестримані, енергійні рухи, скрикують, а інші, навпаки, втрачають змогу рухатись, промовляти. Вони неначе німіють і кам'яніють. Я звернув тоді увагу і на те, що кожна робота вимагає від людини певного циклу рухів, потрібних тільки для цієї роботи. Я подовгу спинявся біля робітників різних професій і стежив за їх рухами під час роботи. Я знав, що мені, як акторові, треба вміти імітувати їх. Вміла імітація звичайних зовнішніх рухів тіла допоможе мені на сцені малювати образи живими правдивими барвами. Я розумів, що зовнішня поведінка людини складається не з одного тільки головного, а і з безлічі дрібних деталей, і я вперто вивчав усі ті деталі, які могли бути яскравими барвами на моїй художній палітрі актора.

Одного разу я у себе в кімнаті почав вправляти цикл рухів, потрібних для такого малого діла, як всилити нитку в вушко голки. Я зав'язував неначебто вузлик невидимої нитки, одкушував кінчик її, неначе змочував її своїми губами, крутив цей змочений кінчик пальцями, підносив невидиму голку до світла і старався неначебто попасти цим скрученим кінчиком у вушко. «Що це ти збираєшся шити?» — спитала мене моя приятелька, що була у мене в гостях. Вона сиділа за столом і щось читала. «Дай я всилю нитку, бо ти, певно, не вмієш, ти так довго з цим по-

раєшся, — сказала вона і підійшла до мене. — А де ж поділась твоя голка? Ти, певно, випустив її. Ось як буває, коли людина береться не за своє діло. Сказав би мені, я б тобі й зашила, що треба», — казала мені вона, шукаючи голку на підлозі. Я пояснив їй, що це була лише імітація, для практики, і ми посміялись над її помилкою. Їй здалось, що я й справді тримав голку і нитку в руках, вона запевняла мене, що добре бачила їх.

Дослідження над людьми, яких я бачив у своєму близькому оточенні, перестало задовольняти мене. Мені хотілось мати ширше коло для моїх спостережень. У вільні від театру години я вештався по базарах, ярмарках, крамницях, біля чайних, пивних, по темних, брудних коридорах судових інституцій. Скрізь я шукав типове, характерне. Біля монастирів, на церковних папертях, в натовпі людей, а особливо в гущі прохачів мені траплялось зустрічати надзвичайно колоритні, цікаві типи. Вони могли служити живою ілюстрацією до того, чим може стати людина, до якого морального й фізичного занепаду може вона дійти. Такі самі жахливі уламки від того, що колись було людиною, можна було бачити і біля численних царських монополько. Базарний натовп був теж багатий на різні цікаві типи. Все це давало мені багатий і надзвичайно цінний матеріал для вивчення. Передо мною, як в калейдоскопі, проходили різні типи, і по їх зовнішності я намагався відгадувати їх внутрішнє єство та до якої категорії, щодо професії, вони належать.

Для перевірки моїх здогадів я часто знайомився на вулиці з цікавими для мене типами, а часом стежив за ними здалеку. При змозі розпитував про них інших людей. Ця моя «пінкертонівщина» ставила мене не раз в неприємне становище. Іноді я рятувався тим, що вмів вчасно «ретируватися», а іноді мусив або могоричити ображену моєю цікавістю людину, або пояснювати, що я актор, який знайшов те, що йому було конче потрібне для певної ролі, і при цих поясненнях давати контрамарку в театр і для «ображеного» і для всієї його сім'ї.

Мушу визнати, що нелегко мені було читати тоді цю велетенську книжку життя. Занадто вже багато в ній різноманітних сторінок і малюнків, а до того не все в ній ясно і виразно написано. Не все в цій книжці прочитаєш. Дещо розбереш і зрозумієш, про дещо тільки догадаєшся, а дещо залишиться темним і незрозумілим. Скажу тільки одне, що всі мої дослідницькі екскурсії примусили мене ще глибше відчути всю неправду тогочасного державного ладу. Я почав ще глибше ненавидіти усіх визискувачів, що мали законну змогу визискувати й обдурювати свого меншого брата...

ТЕХНІЧНА ВИРАЗНІСТЬ

...Техніка—велика річ,—казав мені... досвід. Адже ж найбільш обдаровані музиканти не перестають мало не щодня вправляти свої пальці для того, щоб вони не втрачали своєї вправності

і не схибили в той момент, коли їх майстер творить або тільки виконує чужий мистецький твір. Пальці музики, завдяки вправам, завжди напоготові, і вони легко, без найменшого зусилля виконують найскладніші музичні композиції. Те саме роблять і співаки, не кажучи вже про працівників циркової арени, для яких їх щоденні вправи—закон. Співаки, навіть з найкращим голосом, не покладаються на свій природний дар; вони щодня виспівують технічні вокалізи. Цим вони і розвивають свої голосові м'язи і тримають свій голосовий інструмент в постійній готовності.

Моєю найдорожчою мрією стало тоді здобути собі таку технічну вправність, яка б дозволяла мені, незалежно від стану здоров'я і настрою, блискавично втілюватись в потрібний мені образ. Я не хотів покладатися на натхнення і став назавжди ворогом гри «нутром». «Нутро», тобто натхнення,—річ ненадійна. Воно залежить від тисячі різних речей, яких ніколи не врахуєш: від здоров'я, настрою, заклопотаності та ін. Натхнення може у відповідальну для актора хвилину зрадити на сцені всякого майстра. А технічна вправність ніколи не підведе. Техніка в поєднанні з талантом може поставити актора на найвищий щабель мистецької вивершеності і разом з тим допомагає йому утриматись на цій височині і тоді, коли з будь-яких причин натхнення раптом згасне...

Отже, надаючи такого великого значення вправності, я, підготовляючись до виступу на сцені, ретельно вправляв кожний рух, кожний крок на сцені, кожну інтонацію голосу. Звичайно, що під впливом натхнення я дещо зміняв на сцені, додавав якінебудь нові деталі, часом навіть несподівано для себе самого, але генеральна лінія моєї поведінки була непорушна. Все головне, характерне, в чому я вправлявся у себе в кімнаті, збереглось і під час спектаклю. Муштра всього тіла і язика забирала в мене багато часу і доводила мене часто до фізичної втоми. Деякі ролі особливо стомлювали мене. Це — ролі, де мені треба було з свого, тоді ще сильного молодого тіла утворювати типи старих людей з ослабленим організмом. Треба було показати, що ноги вже не ті, що колись були; колись вони бадьоро і твердо ступали, а тепер безсилі, мало не тремтять, і руки мають теж нахил до тремтіння. Стрункий стан трохи похилився, немає вже давньої сили розігнути його, розправити груди. Навчитись ходити так, як ходять старі, мені, ще тоді молодому, було нелегко.

А хода п'яного Гараська (свідка з «По ревізії» Кропивницького)! Уявіть собі непросипущого п'яницю, цього вірного й незмінного коханця «благодійної» та всі «болі утоляющої» монополькн. Повний моральний занепад! За чарку горілки він все покаже, все посвідчить. Горілка — «оковита» («вода життя»), всупереч цій назві, висмоктала з нього всі життєві сили, і Гарасько ледве тримається на ногах. Треба було показати цей активний процес розпаду всього живого і здорового в цьому, отруєному алкоголем, організмі. Скляні, без усякого виразу, очі, таке ж ту-

пе, без усякої думки обличчя, вірніше сказати — потворна пика, непевна хода та інше.

Щоб розкрити весь цей жахливий тип, жертву пияцтва, я закликав на допомогу деякі аксесуари, як це часто робив і в інших п'єсах, даючи аксесуарами більш детальну характеристику деяких типів. Для Гараська таким допоміжним аксесуаром була відкоркована пляшка горілки, яку Гарасько тримав під пахвою в той час, коли брався маніпулювати другим, не менш важливим аксесуаром — довгою селянською лавою. Цю лаву Гарасько, щоб прислужитись начальству, несе від глибинної стіни до столу, за яким має бути частування горілкою. Лава ця мусила безпорадно гойдатися в моїх руках, загрожуючи впасти на голову інших партнерів і потягти за собою все розхлябане та безсиле моє тіло, яке посувалось до столу на непевних, ослаблених ногах. Щоб тримати лаву, не було де діти горілку, яку пияцький інстинкт не дозволяв поставити десь осторонь; тому Гарасько тримав цю пляшку під рукою, і кожного разу, коли він спотикався і невдало нахилявся під вагою, великою для нього, лави, горілка починала потроху виливатися з пляшки. Гра з лавою та горілкою була до деякої міри трюком. На сцені трюк цей виходив неначе зовсім природно, а скільки зусиль і вправ витратив я, щоб зробити цей трюк природним! До речі скажу, що аксесуари — не дрібниця в роботі актора. Вживання якої-небудь палички, гребінця, лави, пляшки та іншого може допомогти акторові більше, ніж довгі пояснювальні монологи. В руках спритного актора аксесуари без всяких слів говорять глядачам те, про що треба їм знати відразу.

Роль придуркуватого Стецька з п'єси «Сватання на Гончарівці» теж потребувала спеціальної ходи та мови. Стецько ще молодий і сильний, але в голові в нього бракує розумного «господаря», який керує всіма рухами тіла, роблячи їх доцільними. Непомітні, необгрунтовані рухи, а часом швидкі, енергійні мусять свідчити про цю відсутність керманича в голові. Тіло Стецька — це міцно збудований човен, але без керма. Звичайно, це треба показувати тонко, а не грубим шаржем. Мову для нього я теж виробив цілком спеціальну, яка буває у подібної придуркуватої людини. Я прикладав кінчик язика до лівої щоки і, не відриваючи його, вимовляв слова. Виходило якесь особливо безглузде патякання. Пізніше для ролі Пеньонжки в п'єсі «Мартин Боруля» я змінив точку опори для язика. Я прикладав його до лівої нижньої щелепи. Виходила мова старої беззубої людини. Я мало не зірвав собі голос, добуваючи голос для Пеньонжки.

Важко, звичайно, перерахувати всі ті окремі засоби, які я знаходив і вправляв у своїй робочій майстерні. Та це й зайве. Кожний актор, що працюватиме над собою так, як працював колись я, обов'язково знайде потрібні засоби, які допоможуть йому в імітаційній роботі. Треба тільки наполегливо шукати, шукати і шукати. Сьогодні не виходить, а завтра обов'язково вийде.

Але й здобувши майстерність, я не кинув праці над ролями.

До кожної нової ролі я готувався, як полководець до генерального бою. Методи моєї роботи були такі. Одержавши роль і ознайомившись як слід з усією п'єсою, я обмірковував детально весь словесний матеріал, визначав, до якої категорії людей можна було віднести мій тип і по віку, і по його соціальному становищу, і до якої епохи він належав. Я писав його точну, детальну характеристику і вписував до неї всі найбільш характерні його власні слова. Потім я переглядав знову всю роль від початку до кінця і зазначав усі високодинамічні та динамічні моменти. Я вчив роль напам'ять, вимовляючи її голосно і прислухаючись до того, як звучав мій голос, чи правдиві і підходящі були мої інтонації. Коли словесний матеріал був готовий, я починав обмірковувати весь зовнішній вигляд мого типу і фіксувати його поведінку в деталях на весь час його перебування на сцені. Я часом змальовував важкі мізансцени і відмічав на малюнку місце свого персонажа. Я старанно обмірковував його одяг та грим і вишукував для більшої яскравості яку-небудь цікаву деталь, яка б без слів промовляла до публіки.

Щоб зробити свій тип більш правдивим, я старався імітувати зовнішній вигляд і зовнішню поведінку тих живих людей, які, на мою думку, були схожі на мого героя. Коли живої моделі не траплялося під рукою, я творив сам, керуючись тим запасом спостережень над людьми, який я зібрав під час моїх досліджень над людиною, під час мого вештання серед людей. Запас таких людських портретів у мене був чималий. Пам'ять у мене була така добра, як і у мого батька. Що раз привертало до себе мою увагу, то відразу попадало до великої скрині моєї пам'яті і залишалось там мало не назавжди, до першого попиту. Я вже й тоді умів цінити цей великий, незамінний дар, який я одержав від матері природи, і вчився користуватися ним у моїй праці над роллю. Я й без ролей умів удавати різні характерні типи людей: чванливих, гордовитих панів, набундючених адміністраторів, хитрих, собі на умі мужичків, улесливих, брехливих панських попихачів, лизоблюдів та інших. Життя наше дуже багате на різних типів, і треба лиш уважно придивлятись і спостерігати. Я старався виробити в собі цю кмітливість і спостережливість, бо робота актора потребує великого асортименту різних зразків і моделей.

Коли, нарешті, весь мій «сценічний костюм», що складався не тільки з гриму, одягу, але й з усіх зовнішніх дій всього тіла, був готовий, коли постать мого персонажа стояла передо мною як жива, я починав технічно вправляти всі деталі цього «сценічного костюма» перед дзеркалом. Промовляв слова і супроводжував їх грою всього тіла.

«ТЕАТРАЛЬНІ КОСТЮМИ»

В такому «костюмі» у мене завжди було все детально обмірковане, зафіксоване, розроблене і технічно вправлене, навіть усі мізансцени та паузи. Завдяки тим численним технічним вправам,

які я робив, готуючись до виступу на сцені, завдяки виробленій технічній вправності я міг, в будь-яку хвилину, не роздумуючи довго, не готуючись, одягти на себе цей заздалегідь пошитий та багато разів випробуваний «костюм» і відразу втілитися в того, кого мені треба було грати.

В моїй творчо-технічній майстерні з часом назбиралось чимало таких вправлених «театральних костюмів». Слухняна та акуратна пам'ять складала їх до своєї скриньки, де вони лежали до певного часу в доброму порядку. Таким шляхом в мене були виготовлені ролі Возного і Виборного з «Наталки Полтавки», дурноголового Стецька, якого, до речі, тогочасні актори відображали хлопчиком, що вибігає на сцену з підстрибцем, а з самої п'єси ми знаємо, що Стецько ходив уже на призов, отже йому, значить, не менше 25 років. Опріч цих ролей в мене були ще й такі: Гараська з «По ревізії», Шпоньки з «Як ковбаса та чарка», Голохвостого з «За двома зайцями», роль прохожого, повна драматизму, з п'єси «Зимовий вечір», Кабиці з «Крути, та не перекручуй», Шельменка з «Шельменка-денщика», Карася з «Запорожця за Дунаєм», а пізніше, коли репертуар українського театру збагатився на п'єси Тобілевича, то я так само старанно опрацював ролі: Тараса з «Бондарівни», Гната з «Безталанної», Цокуля з «Наймички», Мирона з «Понад Дніпром», Віталія та дяка Шварківського з «Чумаків», копача Бонавентури з «Ста тисяч», Борулі і Пеньонжки з «Мартина Борулі», Івана та кухаря Тарабанова з «Суєти», Івана з «Житейського моря», Гната Голого і Потоцького з «Сави Чалого», Феногена й Пузиря з «Хазяїна», Харька Ледачого з «Паливоди», Юліана з «Лихої іскри» та інших.

Опріч п'єс українського репертуару, в мене було виготовлено багато ролей з російського та європейського репертуару. Я завжди захоплювався Островським та Шекспіром і вже в ранній молодості вивчав їх побожно. Я дуже шкодую, що мені не можна було показати ті театральні «костюми», які я виготував для героїв улюблених моїх авторів...

... Я використав свою попередню працю над ролями, граючи в «Розбійниках». «Костюм» Франца Моора був давно вже пошитий мною, і коли ця п'єса пішла на українській сцені, я тільки витяг цей «костюм» з свого «гардероба» і вдягнув його. Я теж використовував свої замітки і характеристики, коли, як режисер, ставив «Отелло» [1]. «Театральний костюм» для самого Отелло, на жаль, ні разу не був вжитий мною. Коли я був молодий, мені не було де діти цей виготовлений мною «костюм», а коли прийшла змога ставити «Отелло» українською мовою, я мусив, як розумний чоловік, віддати цю свою любиму роль іншому акторові —

[1] Франца Моора в «Розбійниках» Шіллера П. К. Саксаганський грав у Києві в Державному народному театрі (прем'єра — 11 жовтня 1918 р.). «Отелло» Шекспіра поставив 1925 р. у театрі ім. Заньковецької. То була перша постановка цієї трагедії на українській сцені.

Романицькому, значно молодшому за мене. Невесело відчуває себе актор, коли бачить, що літа його стають на перешкоді до відтворення тих образів, які він любить. Але що ж робити? Проти природи нічого не вдієш.

Дуже весело молодому акторові, коли він грає, крім героїв, різних старих шпоньок та пеньонжок, але зовсім не те доводиться відчувати акторові, коли він постарівся і бачить, що треба з ролей «героїв» переходити на ролі батьків. Почуття старих акторів трохи нагадують почуття уславленої кокетки, колишньої красуні, яка вже постаріла і бачить, що її сиве волосся, її зморшки на обличчі не дозволять вдягти ті чарівні сукні, в яких вона вабила людей колись, за часів своєї молодості. А суконь цих і прикрас багато, і висять вони без усякого вжитку в її гардеробі. Звичайно, стара кокетка може потішити себе тим, що роздасть ці зайві їй сукні молодшим за себе, але втіха ця може звеселити її тільки частково. Так і актор, коли вже зовнішній його вигляд ніяк не може пасувати до тих молодих постатей, які йому треба відобразити, то йому краще самому відмовитись від таких любимих «костюмів».

На допомогу акторові мусить прийти його сива мудрість і самокритика (коли вона в нього, звичайно, є). На жаль, самокритика дуже рідкий гість серед «майстрів сцени». Який-небудь невеличкий голос починає уявляти з себе Шаляпіна після найменшої похвали, а яка-небудь незначна артистка, якій доручають ролі героїнь (бо нема ким виручатись), уявляє себе Заньковецькою або іншою якою видатною зіркою сцени. Такий самообман— дуже звичайне явище серед акторів. Самозасліплення заважає акторові розвивати і зрощувати свій талант. Краще недооцінити, ніж переоцінити. Скромність завжди прикрашує людину, а в справі театрального мистецтва, в справі відтворення образів на сцені скромність — надзвичайно бажана річ. Звичайно, що «самоуничижение паче гордости», але я по собі знаю, що чим менш собі довіряєш, тим більше будеш шукати й питати, коли, звичайно, хочеш досягти успіху. «Хто питає, той не блудить»,—каже народна мудрість. Я все своє життя питав, розпитував і шукав кращих шляхів і кращих засобів, щоб піднятись на гору майстерності. Так раджу робити й вам, молоді мої друзі.

АКТОР І ПУБЛІКА

Кожний актор, напевно, не може забути свого першого виступу перед глядачами. Роль гарно підготовлена, а в душі все ж якийсь неспокій, якесь тремтіння, неначе острах. Таке хвилювання я почував завжди в більшій або в меншій мірі перед кожним виступом в новій відповідальній ролі, і це хвилювання важко окреслити. Найстрашніший момент — це зустріч з незнайомою публікою. Велика темна зала і безліч очей, які зливаються в одне велетенське око, і воно насторожено, пронизливо дивиться на тебе і неначе бачить усю твою залежність від нього, бачить усього

тебе, кожний куточок твоєї душі, кожну дрібницю твого одягу і гриму.

Куди втекти від нього? Куди заховатись? Але нікуди не втечеш, нікуди не заховаєшся. Цього зробити ніяк не можна. Всі шляхи до відступу відрізані. Освітлена сцена, освітлена рампа, інші актори, партнери, що чекають від тебе подачі потрібної їм репліки,— все це вимагає від тебе негайної рішучості, певної влади над собою та над усіма своїми вчинками. Мить одна, і робиш поза своєю свідомістю рішуче зусилля, напружуєш свою волю, натягуєш струни своєї уваги і раптом починаєш говорити. Слухняна пам'ять подає слова, технічна вправність допомагає зробити перші необхідні рухи, а далі приходить натхнення, яке сильною і владною рукою відкидає геть острах, повертає «включатель» в бік єднання з публікою, про яку, власне, в той час перестаєш зовсім думати, але яку весь час відчуваєш всією своєю істотою.

Проте не завжди знаходиш цей магічний «включатель». Іноді ніяк не можеш з'єднатись з публікою. Сцена тоді здається тобі телефоном без дроту. Говориш, говориш, а слова твої неначе зовсім не доходять до публіки. Рука тоді нервово шукає, шукає, намацує, нарешті, і раптом весь ти почуваєш, що телефонний дріт простягнувся, телефон запрацював. Магічний — «включатель»—мистецтво — міцно єднає тебе з публікою. Між тобою та нею — якийсь струм, який біжить від тебе до глядачів, а там повертає знов до тебе, щоб заспокоїти, підбадьорити і допомогти піднятися ще на вищий щабель успішності. Публіка й актор являють собою тоді щось одне, нерозривне ціле. Актор збуджує зацікавлення у глядачів, і це почуття зацікавлення і симпатії блискавично впливає на актора, додаючи йому охоти, енергії і спроможності творити. Зала живе разом з тобою. Ти вже більш не боїшся стояти перед публікою. Ти вже не запитуєш себе: друг вона тобі? ворог? Ти вже ясно відчуваєш, що вона — друг, друг, великий, близький друг. Крига байдужості пробита, настороженість десь зникла, і радість від тісної поєднаності з слухачами охоплює тебе.

Але все це можливо тільки тоді, коли актор має талант. Талант — головний водій на сцені, він дає акторові високі, дорогі хвилини справжнього мистецького натхнення. А коли творче натхнення оволодіє майстром, то майстер, сам того не помічаючи, втілюється без остатку в потрібний образ, живе його життям, почуває його почуваннями. Технічна вправність, виучені на зубок слова — все це допомагає акторові триматись в «чужій шкурі», ні разу не схибивши з неї. Публіка цінує натхнення митця. Вона обдаровує його своєю увагою, своєю любов'ю. Актор відчуває це благодійне тепло, що йде від публіки до нього, і, зігрітий ним, любить своїх глядачів і радий творити для них якнайкраще.

Тепер підведу коротенькі підсумки того, що треба кожному акторові.

— Перш за все потрібен талант, якого не видумаєш і нічим не підробиш.

— Природні голосові дані.

— Бажання вчитися, спостерігати і не задовольнятися малим успіхом.

— Критичне ставлення до себе самого.

— Намагатися добувати якнайширшу освіту, щоб вміти ясніше бачити і розуміти те, що відтворюєш на сцені.

— Не треба покладатися на свою природну обдарованість, а шляхом роботи над собою розвивати й зміцнювати цю обдарованість.

— Грати персонаж на сцені тільки після сумлінної підготовки.

— Дбати також і за своє тіло, щоб з нього було завжди здорове і справне виробниче знаряддя.

Адже ж натхнення так часто залежить від фізичного стану здоров'я. Тому перед спектаклем я завжди давав собі, по змозі, повний відпочинок. Не втомлював себе ніякою фізичною працею. Уникав також важкої розумової роботи. Був обережний щодо їжі. Не їв нічого важкого. Стриманість в їжі і повний спокій в день важливої вистави були моїм правилом. Спектакль, де мене чекала нова, трудна роль, був для мене, повторюю, чимсь таким, чим буває генеральний бій для завойовника. Я хотів мати, як то кажуть, усі свої батареї у повній готовності, в зразковому порядку.

На цьому кінчаю моє слово до вас, молоді майбутні працівники театру. Я був би радий, коли б моє це щире слово дійшло до вас, стало вам хоч чим-небудь у пригоді. Робота актора — хороша робота, але дуже невдячна. Брат Іван не раз казав: «Який-небудь тесляр, звичайний ремісник щасливіший за нас з тобою, брате. Його робота служить на користь людям і може залишитись доброю пам'яткою про нього і після його смерті. А коли не стане нас, то що залишиться від нашої акторської праці і слави?» В його словах велика правда. Слава актора вмирає разом з ним. Пам'ятник, який залишається по ньому, настільки нерукотворний і невидимий, що він не може залишитись надовго. Той, хто не бачив актора на свої власні очі, ніколи не зможе ясно відчути й зрозуміти силу його таланту. Колись у Харкові хазяїн гостиниці, де я жив, пішов у театр подивитись, як я граю. Після спектаклю він прийшов до мене в убиральню і сказав схвильовано: «Ах, дорогий Панас Карпович, після вас не буде вас!» Він цими словами хотів дуже похвалити мене, але в цих словах прозвучало для мене щось інше. Як би гарно не грав актор, то хто що може сказати про цю гру, коли актора більше не стане, коли він більше не гратиме! Після актора нічого реального, «відчутного» не залишається. Одне тільки ім'я, та й то не надовго, тільки поки живуть ті, які бачили його на сцені.

«Після нас не буде нас», — скажу і я! Але це не повинно засмучувати актора і викликати у нього розчарування в своїй роботі. Живе — живому! Треба думати за живе і дбати про те, щоб не змарнувати свого життя, а виховати якнайкраще всі свої здібності, які можуть допомогти тобі стати корисним членом суспільства, серед якого ти живеш. Що з того, що слава не може увічнити твоє ім'я на віки вічні! Головне — жити самому і творити для живих. Не все ж нам одним. Інші співучасники нашої доби утворять потрібне й корисне для майбутніх поколінь, а ми радіємо з того, що й наша творча праця так само потрібна для нашого суспільства, як і їхня.

Велика радість знати, що твій талант, твоє натхнення, твоя праця потрібні для твого народу. Велике щастя бачити, що твої успіхи викликають велику усмішку на сумних обличчях, що ти допомагаєш людям забути всі свої турботи, що ти даєш змогу людям відчути на собі благодійний і цілющий вплив нашого дорогого, святого мистецтва. «Служить таким ідеалам любо», — скажу я разом з Іваном з «Суєти».

Живіть же в доброму здоров'ї, працюйте, творіть на користь наших братів та на славу нашої дорогої Вітчизни.

Щирий до вас старий актор

Панас Саксаганський.

Журн. «Театр», № 1, 2, К., 1941.

ДО МОЛОДИХ РЕЖИСЕРІВ [1]

ЗНАЧЕННЯ ТЕАТРУ

... На сцені все діється на очах у глядача. Перед його очима проходять складні картини людського життя з усіма його багатогранними інтересами, з різноманітними колізіями сильних почуттів, з численними перипетіями боротьби пристрастей, характерів, ідей та напрямів.

Людина часто проводить боротьбу не тільки з ворожими для неї силами, з тяжкими умовами життя, а й сама з собою, з своїми враженнями, нахилами, пристрастями, які тягнуть її до загибелі. Дивлячись на все те, що так жваво й цікаво відбувається перед його власними очима, глядач не може залишитися байдужим до того, що діється перед ним. Він так чи інакше реагує на події п'єси. Чужі хвилювання починають хвилювати і його. Чуже горе і чужі страждання викликають в ньому співчуття.

Яка людина може холодними, байдужими очима споглядати муки іншого живого створіння? Коли й знайдеться така, то це

[1] «До молодих режисерів» — незакінчена стаття, яку П. К. Саксаганський диктував в останні дні свого життя своєму особистому секретареві — дочці І. К. Тобілевича — М. І. Кресан-Тобілевич. Стаття друкується тут із значними скороченнями. Повністю була опублікована в збірнику «Про мистецтво режисера» («Мистецтво», К., 1948).

сумний виняток, а про такі винятки не варт і говорити. Більшість, і то значна більшість, вміє відгукуватись на чужі відчуття. Цей відгук, це співчуття з'являються у глядача поза власним його бажанням і навіть поза власною його свідомістю.

Моя довголітня театральна практика переконала мене в тому, що кожний спектакль впливає на публіку, звичайно в меншій або більшій мірі, залежно від змісту п'єси, від гри акторів, але все-таки впливає.

Піднімається завіса, починається дія. Талановита гра акторів, зовнішнє оформлення п'єси створюють майже відразу повну ілюзію щодо реальності подій на сцені. Публіка починає все більше та більше зацікавлюватись, а разом з зацікавленням в ній збуджуються різні почування, відповідно до тих подій, які відбуваються на сцені...

В цій емоціональній силі великий плюс цієї школи, бо переконання бувають тільки тоді тверді і сталі, коли вони з'являються продуктом не самого тільки чистого розуму, але коли вони є продукт розуму, перевіреного силою відчувань. Відчути й знати — далеко глибше й правильніше, ніж просто знати, самим лише розумом. Емоціональний вплив робить театр найкращою в світі трибуною. Без палких і красномовних слів, самим лише показом зразків чужого життя в театрі можна вести непомітну, але глибоку й тонку агітацію, широку пропаганду великих ідей і цікавим, привабливим засобом впливати на формування світогляду публіки.

Театр, як трибуна і школа, має ще один надзвичайно цінний плюс: він може один раз, однією виставою охопити незрівнянно більш численну аудиторію слухачів, ніж це може зробити інша яка освітня інституція. Не всі присутні на виставі, звичайно, відчувають однаково і не однаково реагують на події п'єси. Але всі вони обов'язково підпадають під чари лицедійства вже тим, що поза своєю волею вони стануть цікавитись тим, що буде далі, як розгорнуться події п'єси і яка буде доля героїв. Таке зацікавлення не мала річ для вихователя. Зацікавлення залишає певний слід і в пам'яті і в душі глядача. А як важко зробити слід, прокласти першу стежку! Перше — вузенька стежечка, а потім і широкий шлях.

Театральна вистава змушує глядача забути хоч на короткий час про свої власні справи, про свої власні інтереси і зацікавлює його життям інших людей, примушує до деякої міри турбуватися і хвилюватися за чужу долю. Дивлячись на чуже, глядач може ясніше бачити і розуміти своє. На чужих хороших або поганих вчинках глядач може навчитись швидше розпізнавати хороше й погане в своєму власному житті.

Театр не тільки хвилює глядача, він також примушує його думати, непомітно для себе порівнювати й засвоювати те хороше, що йому подобалось в героях, і уникати того, що викликало огиду в інших персонажах. Героїзм, який вабить і захоплює

в сценічних образах, не може не вплинути на глядача і не викликати в ньому бажання й самому бути героїчним. Зрада батьківщини, насильство, неправда та інші злочинні дії не можуть не збудити почуття ненависті, огиди й протесту проти зрадників, насильників та інших мерзенних людей. А вчинки, які людина засуджує під час спектаклю і до яких вона почуває огиду, не можуть викликати в ній інших почуттів і в її справжньому житті, а засуджуючи зло, людина не може легко відважитись піти й собі на злочин.

Зразки чужих поганих вчинків і спогади про ті відчування, які вони викликали в душі, можуть спинити людину і не дозволити їй збитись з чесного, правдивого шляху і зробити щось погане (коли, звичайно, ця людина не є запеклий, непоправний злочинець).

Таким чином театр може вплинути на глядача, виховати його, і тому театр можна назвати ще й виховним знаряддям, виховною школою. В цій школі вся наука подається в формі розваги. Людина приходить в театр розважитись, відпочити, приємно і цікаво провести час на людях. А театр, показуючи мистецькі зроблені малюнки з життя людей, розважає глядача, але не тільки розважає, а й виховує його; своїми зразками він підіймає його культурний рівень і непомітно прищеплює йому здорове, корисне з сфери ідей та ще багато такого, що відрізняє культурну людину від некультурної. Образами своїх героїв він показує, як слід жити і тримати себе в товаристві і пристойно поводити себе в розмовах з людьми.

Отже, беручи до уваги все вищезазначене, можна сказати про театр, що він є висока виховна емоціональна школа з наочним методом викладання. Наша Радянська держава, як ні одна держава в світі, вміла поставити театр на належну йому височінь. Партія і уряд створили виключно хороші умови для успішної праці робітників і селян. У наші радянські часи кожний працівник театру знає, що його зусилля не підуть на марне, що в тяжкі хвилини шукань він завжди матиме тверду, надійну руку, яка підтримає його й допоможе йому. Він має тверду віру, що його робота має таке ж велике значення для соціалістичного будівництва, як і робота всіх працівників на інших ділянках державного та громадського життя, а при таких умовах, з такими почуттями працювати легко й радісно.

ЕЛЕМЕНТИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ РОБОТИ

Знаючи про велике значення театру, ми, працівники сцени, мусимо підходити до свого діла серйозно, сумлінно та з повною самовідданістю. Велика відповідальність лежить на всіх працівниках театру. Відповідальність і перед нашою державою, і перед широким нашим громадянством, і перед мистецтвом, і перед автором, а особливо перед глядачем.

Коли кожний чесний, сумлінний лікар боїться отруїти своїми ліками тих хворих, що звертаються до нього, то тим більше повинні боятися ми, працівники сцени, отруїти психіку наших глядачів шкідливими виставами. Лікар ставиться обережно до своїх рецептів, а ми повинні ставитись так само обережно до тих п'єс, що виставляємо на сцені.

Думками про свою акторську роботу я вже поділився з вами, молодими, в своєму першому листі... В цьому другому листі я хочу говорити з вами про режисерську роботу. Може, ваші вчителі і ви самі далеко вже пішли в нових методах і засобах театральної роботи. Може, я залишився вже далеко позаду вас, а проте старий віл, як кажуть, борозни не псує, то, може, й я, старий віл у театральному ділі, не пошкоджу вам своїми порадами та спогадами про минуле. Я хотів би допомогти вам...

...Всю свою режисерську роботу я розподілив на такі послідовні етапи: 1) знайомство з п'єсою та з провідною думкою автора; 2) вивчення епохи, в яку діяли персонажі п'єси; 3) аналіз п'єси, характеристика дійових осіб; 4) детальний план виконання п'єси на сцені; він складався з писаної «партитури» для акторського ансамблю та з записів всього того, що було потрібно для зовнішнього оформлення п'єси; 5) праця з акторами; 6) праця з технічним персоналом театру; 7) остаточна перевірка всієї підготовчої до спектаклю роботи (генеральна репетиція).

Раніш ніж ставити яку-небудь п'єсу, я старанно вивчав її зміст, характери персонажів, намагаючись правильно зрозуміти думку автора. Я завжди боявся пошкодити авторові в очах у публіки. Я знав, що режисер, так само як і актор, стоїть між автором та публікою. Своєю постановкою режисер може гарно, виразно і повно висвітлити те, що хотів сказати й показати автор, або, навпаки, він може затемнити думку автора або й зовсім перекрутити її.

Правда, для користі діла режисерові доводиться часом робити в п'єсі деякі скорочення. Сцена має свої закони й вимоги. Не всі автори вміють їх ураховувати; тут режисер, як знавець сценічних умов праці, може бути найціннішим помічником для автора. Деякими купюрами режисер може допомогти авторові випнути яскравіше головне в п'єсі. Довгий занадто спектакль, велика кількість деталей, хоч би які були вони цікаві, все ж таки втомлюють глядача. А втома від лицедійства — поганий показник для нас. Де є втома, там не може бути ефективності благодійного впливу спектаклю на глядача.

Але, повторюю, режисер лише помічник автора. Він всіма мистецькими засобами мусить лише допомагати йому, а не переробляти його твір, замінюючи думку автора. Пошана до авторського задуму є в великій мірі доказ культурності й сумлінності режисера.

Вивчаючи зміст п'єси та характери дійових осіб, я вивчав

також і те історичне тло, на якому розгортались події п'єси. Не знаючи як слід епохи, я не міг ясно уявити собі й зрозуміти людей, які жили в ті часи. Щоб дати яскравий малюнок своєю постановкою, мені треба було як можна більше назбирати тих фарб, які б допомогли мені зробити малюнок не тільки виразним, а й правдивим. Вивчаючи яку-небудь епоху, мені завжди хотілось знати її так досконало, щоб вміти уявити себе справжнім співучасником того життя...

Після того як я дуже гарно знав і саму п'єсу і епоху, в яку діяли її персонажі, я починав обмірковувати план постановки п'єси на сцені. Але для того, щоб остаточно впевнитися в тому, що я добре знаю і розумію п'єсу, я писав детальну характеристику всіх дійових осіб і детальний аналіз того, що хотів сказати автор, малюючи своїх героїв. Свій аналіз п'єси я широко ілюстрував власними словами окремих персонажів, які звичайно вивчував напам'ять.

Написавши детальну характеристику потрібної п'єси, я починав готуватися до роботи з акторами. Я багато раз перечитував всю п'єсу, граючи її сам для себе, спиняючись на окремих сумнівних місцях, силкуючись знайти кращий, найбільш переконливий тон... Раніше ніж працювати з акторами, я хотів навчитися виконувати всі ролі сам, для того, щоб вміти відразу, не шукаючи, прийти на допомогу акторові в потрібну хвилину. Коли всі інтонації задовольняли мене, я починав писати план майбутнього виконання п'єси на сцені і змальовувати найцікавіші мізансцени. В тому плані я писав слова ролі більшими літерами, а різні вказівки, щодо жестів і міміки, я писав тут же в дужках дрібнішими літерами. Те, що я боявся забути, я підкреслював червоним олівцем.

Розробляючи план постановки п'єси, я намагався бути точним. Я завжди порівнював себе з диригентом, який мусить керувати симфонічним оркестром. Під час гри оркестру ми бачимо, що диригент має завжди перед собою партитуру того твору, який виконують його учасники оркестру. Я часто цікавився партитурами різних опер; я роздивлявся їх і бачив, що в тих партитурах певними умовними знаками були зазначені не тільки всі партії окремих виконавців, але й усі засоби виконання їх.

Музичні партитури навели мене на думку й собі писати щось подібне до таких оперних партитур, де б опріч слів акторів були занотовані усі засоби подачі тих слів на сцені. Такий писаний план дуже полегшував роботу з акторами на репетиціях. Опрацювавши п'єси так детально, я вже твердо знав, чого бажати від акторів і що їм радити. Особливо допомагали мені мої партитури при роботі над масовими сценами. В них я поділяв усіх учасників масовки на кілька окремих груп і накреслював поведінку кожної групи. Для кожного окремого члена групи я писав додат-

кові слова, яких не було у автора. Ті слова актор мусив говорити або про себе, або дуже приниженим голосом, щоб ними не глушити слів, потрібних для п'єси. Цим я хотів викликати у виконавців більш натуральні рухи, міміку та жести. Слова допомагали акторам триматися розумно на сцені й грати більш правдиво. Таким чином в моїх масових сценах не було мертвих, сірих постатей. Кожний мав свою власну лінію поведінки на весь час перебування на сцені і утворював разом з іншими гармонійне ціле, і те ціле утверджувало повну ілюзію того, що «маса» дійсно жила, а не просто «стовбичила» на сцені.

На цьому і справді живому, натуральному тлі виразніше виступали головні персонажі п'єси, чіткіше вимальовувався основний задум автора. Звичайно, що я не відразу навчився робити й писати «партитури». Моя режисерська робота почалась в 1889 р., тоді, коли ми з братом Іваном мусили відділитися від трупи Садовського і утворити свою власну трупу, і на початку цієї роботи я, як режисер, обмежувався лише тим, що підкреслював в книжці найбільш цікаві моменти та найбільш відповідальні слова. Але діло показувало, що цього було замало. В процесі роботи з колективом мені часто доводилось змінювати мізансцени і міняти свої думки щодо інтонацій та засобів гри акторів.

Ці шукання кращих ефектів вже під час репетицій на очах у акторів, які були вправі сподіватися від мене чогось більш рішучого й певного, почали дратувати мене. Я любив і люблю в кожній роботі точність і порядок, і моя режисерська робота без заздалегідь накресленого плану викликала в мене сильне невдоволення самим собою.

Я вирішив, що так воно не може тягтися далі, що я мушу краще й глибше готуватися до репетицій. От тоді-то я й почав писати свої «партитури». Згодом, коли я звик до режисерської роботи і набув в ній певних практичних знань, то я почав скорочувати свої записи, замінюючи слова умовними знаками (часто ставив одну лише крапку), а найцікавіші мізансцени я накреслював малюнками.

Щодо художнього й технічного оформлення п'єси, то я працював у тісному контакті з братом Іваном Карповичем Карпенком-Карим. Фактично трупа належала так само йому, як і мені. Ми з ним обоє були хазяїнами трупи, але для більшого порядку й для користі справи Іван вважав за краще для офіціальних зносин і для всяких зовнішніх справ додержуватися, так би мовити, «единоначалія». На афішах завжди стояло: «Трупа П. К. Саксаганського», і в усіх важливіших питаннях Іван завжди посилав усіх до мене: «Ідіть до Панаса Карповича», — казав він. Я, знаючи, як в дійсності стояла справа, часто прохав його поставити й себе офіціально на чолі керівництва трупи, але він незмінно відповідав: «Брате, що може змінитися від цього в нашому ділі? Адже ж наш театральний корабель успішно пливе по хвилях життя, обминаючи всі підводні скелі й небезпеки. Більше поряд-

ку в ділі, коли на чолі стоїть хто-небудь один. Ми робимо нашу роботу вдвох, а кого люди будуть вважати керманичем, мені байдуже. Я люблю діло, а не себе в ділі».

Мушу сказати, що у брата дійсно ніколи не виявилось самолюбства, він ніколи не виставляв себе на перше місце, і працюючи зі мною і граючи разом з М. Л. Кропивницьким та Садовським. Діло у нього було дорожче за особисту славу. Працювати з ним мені було завжди легко і радісно. Обмірковуючи майбутню постановку якої-небудь п'єси, ми з ним фіксували на папері все те, що було потрібне для художнього й технічного оформлення п'єси.

Я робив детальний опис сцени і щодо декорації і щодо різного устаткування по окремих актах наміченої п'єси і складав список потрібних для постановки цієї п'єси речей. Питання епохи, в яку діяли її персонажі, відігравало завжди велику роль в нашій підготовчій до вистави роботі. Ми витрачали з братом багато часу на утворення правдивого з історичного боку зовнішнього середовища, серед якого мусили діяти актори. Тільки після детального, я б сказав дріб'язкового накреслення всього того, що було потрібно для вистави, я звертався до технічного персоналу трупи і робив їм потрібні замовлення щодо декорації і бутафорії, одягу, освітлення сцени тощо.

Маючи свою «партитуру» і глибоке, повне розуміння кожного характеру, кожної ситуації п'єси, вміючи відображати кожний персонаж її, я приступав до роботи з акторами.

РОБОТА РЕЖИСЕРА З АКТОРАМИ

...Мене завжди цікавили методи режисерської роботи щодо роботи з акторами. Як керувати роботою актора, якими засобами краще і швидше навчити його грати в повному гармонійному єднанні з іншими акторами? На це було багато різних поглядів.

Одні казали, що режисерові зовсім не треба мати акторського таланту. На їхню думку, йому досить було бути гарним організатором та вміти висвітлювати акторам їхні ролі, вміти відрізняти хорошу гру від поганої. Режисер, — казали вони, — не повинен показувати акторам, як треба грати, він мусить тільки сигналізувати, коли актор помиляється і неправильно відтворює потрібний образ.

Другі хотіли бачити в особі режисера не тільки організатора, що вміє лише сигналізувати про хиби в грі актора, але справжнього керівника, який би вмів без довгих слів показати, як треба грати...

...Тепер, обміркувавши сумлінно питання методів режисерської роботи, я мушу сказати твердо і рішуче: кожний режисер мусить мати великий акторський талант. Мало обмежуватись самими лише вказівками та поясненнями, — треба показати. А щоб показати, треба вміти це зробити. Наочність надзвичайно потріб-

на в режисерській роботі, а яка буде наочність, коли режисер не вмітиме нею користуватись.

Сигнальне слово «не так» мало йому допоможе. В одній з дореволюційних труп трапився такий випадок. Один актор, покладаючись на суфлера, погано вивчив свою роль і під час спектаклю збився і почав вигадувати своє, щоб не мовчати. Суфлер, почувши це, замість допомогти акторові і подати йому потрібні слова, почав повторювати: «Не так, не так». Актор безпорадно дивиться на будку і знов починає казати якусь нісенітницю. А суфлер йому знов: «Не так, не так». Нарешті терпець у актора увірвався, і він як крикне на суфлера: «Не так, не так! Ну, то як же?»

Таке саме може трапитись з кожним режисером, коли він не зможе практично навчити актора і своїм прикладом допомогти йому знайти потрібний для ролі тон і рух...

В давні часи було багато таких акторів, які зовсім не хотіли мати спеціального режисера, який би навчав їх грати. На їх думку, він був потрібний лише затим, щоб відати технічним оформленням п'єси. Роль суто службова. А, на їх думку, керувати грою зовсім непотрібно. Актори можуть і самі керувати собою, обмінюючись взаємними вказівками. Більш досвідчені актори можуть радити менш досвідченим, — казали вони.

Нам, що звикли до певного порядку в роботі акторів, нам чудно слухати таке, а проте в історії театрального мистецтва ми маємо дуже цікавий приклад такої театральної олігархії. Це німецький Мангеймський національний театр, який існував у XVIII столітті.

Колектив цього театру не визнавав потреби мати режисера в нашому розумінні цього слова. При театрі існував комітет, і той комітет на своїх зборах обирав режисера не для того, щоб він керував роботою акторів, а для загального упорядження постановки якої-небудь п'єси. Він був лише виконавчою владою.

Щождо гри акторів, то підготовка до спектаклю лежала на самих виконавцях ролі. Одні мусили поправляти інших. Треба сказати, що колектив акторів того театру був надзвичайно сильний, і всі вони любили своє діло. Інтереси театрального мистецтва стояли у них вище за особисту славу. А проте цей театр існував недовго: видно, принцип «многоначалія» не може дати гарних та довготривалих результатів. Від цього цікавого театру залишились протоколи, які вів його комітет. З цих протоколів можна довідатись про театральні методи цього колективу.

В протилежність принципам Мангеймського театру існував також принцип режисерського абсолютизму. Представником такого абсолютизму був Гете. Він був режисером, і слово його було законом для акторів. Він був абсолютним монархом у своєму театрі. Він цілком свідомо придушував індивідуальність актора,

бо ставив інтереси «ансамблю» вище за інтереси окремих виконавців. Він перший з режисерів того часу почав так високо ставити «колективний ансамбль».

Великі таланти він ще так-сяк милував, а решта акторів дуже терпіла від його деспотизму. Гете-режисер був великий педант і вимагав від акторів повної покори.

Всю сцену він поділяв на квадрати, і актори мусили ходити по тих квадратах, як їм було наказано режисером. Гете дуже багато працював з акторами і домагався від них погодженої гри, внутрішньої режисури. Він теж надавав великого значення спільному з акторами читанню п'єс. В роботі з акторами він домагався ритму і пластичності, засуджував зайву декламаційну бундючність і радив не кричати, а говорити без зайвого піднесення, але так, щоб було чути мову серця і щоб уста актора не були скуті.

Не знаю, чи то під впливом Гете-режисера, чи, може, під впливом своєї власної пихи, у нас на Україні теж з'явився свій диктатор-режисер, це Л. Курбас, який в 1918 році керував колективом молодих акторів під назвою «Молодий театр» [1], а потім — театр «Березіль», що грав у Харкові в 1922 році і пізніше.

В 1917 році Курбас виголошує в «Робітничій газеті» свій творчий «маніфест». В ньому та в усіх інших своїх статтях Курбас проголошує війну реалістичному театрові, засуджує «життєвість» народного побутового театру і називає весь репертуар українських дореволюційних труп мотлохом.

В 1918 році він іде ще далі, він висловлює твердження, що театр може відродитися не через літературу, цебто репертуар, а за допомогою актора і режисера. А в 1919 році він стає ще більш абсолютним — відкидає значення актора і виголошує «l'Etat — c'est moi» («Держава — це я»), об'явивши «Молодий театр» театром режисера.

Режисер, за його словами, є господар у театрі, «як культурніший і багатіший мистецькими можливостями»... «Форма життя, — писав він, — задушила актора, а тому господарем у театрі є тепер режисер». Почуття владаря так сильно опанувало Курбаса, що він стає диктатором театру «Березіль». Актор у нього дійсно перестав існувати. Він став покірним матеріалом в руках режисера.

В шуканні відтворити щось цілком відмінне від реалістичного українського театру, Курбас утворив театр акробатики з якимись футуристичними прагненнями. Його актори мусили щодня по-цирковому вправляти своє тіло, перекидатись, ходити млинком, стояти на голові та перестрибувати через кілька поставле-

---

[1] «Молодий театр» — театр буржуазної націоналістичної інтелігенції — виник у Києві в 1917 р., після Лютневої революції. Декадентський, відірваний від народу і ворожий йому, він проіснував лише три роки. Орієнтація на декадентську західноєвропейську драматургію уживалась тут з одвертим націоналізмом. Л. Курбас — буржуазний націоналіст. Пізніше його було викрито як ворога народу.

них в ряд стільців. Я чув, як одна акторка «Березоля» хвалилась, що вона вже може перестрибнути через кілька стільців. Оце так досягнення для артиста драматичного театру!

Я бачив постановку п'єси Кайзера «Газ» [1] і зрозумів, що актор в театрі Курбаса мусить бути акробатом. Вся п'єса перетворилась на суцільний калейдоскоп жестів і рухів, до речі сказати, не завжди естетичних. А я сидів і тільки мріяв про одне: «Коли б швидше закінчився цей спектакль божевільних». Весь час я підбадьорював себе думкою, що все на світі кінчається і що спектакль цей теж повинен раніше чи пізніше закінчитись... Дивлячись на постановку п'єси «Газ», я настільки осліп від безперервної зміни рухів усіх персонажів, що як не силкувався, а ніяких «стилізованих фарб», «стилізованих рухів» та «творчих ліній» не побачив.

Побачив тільки натовп божевільних, які певно втекли з якого-небудь божевільного дому і тут на сцені перед нами святкували своє визволення від лікарів. Жести їх нічим не були виправдані і зовсім для мене незрозумілі.

Ну, а чим же все-таки мусить бути режисер для свого колективу? Чи диктатором з абсолютною владою монарха, з девізом «театр — це режисер», чи розумним організатором театрального дійства, розумним керівником, який дає волю акторському таланту розвиватися, а разом з тим вміє погоджувати інтереси кожного окремого актора і інтереси колективного ансамблю? Щодо мене, то я додержувався в своїй режисерській роботі такого принципу: щодо диктатури режисера, то про це я й не хочу казати, — вона неприпустима. Але певна дисципліна в роботі акторів повинна бути. Щодо робочої дисципліни, то я теж був до деякої міри деспотом. Я терпіти не міг у роботі найменшої розхлябаності, неточності. Ролі треба було знати твердо, приходити до театру на репетиції і на спектаклі вчасно. Коли запізнюється один, то від цього страждає все діло. Адже ж театральна справа—це не справа однієї особи, це спільна справа всього колективу. В театрі один відповідає за всіх і всі за одного.

Коли я був режисером вже в наші радянські часи, то наш колектив постановив штрафувати всіх тих, хто запізнювався навіть на репетицію...

Інтереси діла я завжди ставив вище за свої власні. В театрі для мене не було ні родичів, ні друзів, всі мусили працювати однаково з усіма. Опріч дисципліни, я дуже дбав за те, щоб мій авторитет керівника роботою стояв якнайвище.

Але добути цей потрібний, на мій погляд, авторитет я хотів не деспотизмом, а глибоким розумінням п'єси та вмінням показати з високою майстерністю, як виконувати ролі. Але я ніколи

---

[1] Георг Кайзер — німецький драматург-експресіоніст.

не хотів обезбарвлювати своїм авторитетом гру інших талановитих акторів. Режисер не має права придушувати індивідуальність актора. Адже ж кожний актор — це важлива творча одиниця в театральній роботі. Треба за всяку ціну старатися розбудити в акторському колективі бажання якнайкраще зрозуміти, чого хотів автор, найясніше побачити перед собою живу постать того персонажа, який треба змальовувати на сцені, з усіма його характерними рисами й особливостями. Режисер повинен знати всіх своїх акторів та творчі можливості кожного з них. Було б дуже корисно, якби режисер сам для себе написав характеристики на кожного актора, занотовуючи усі риси, характерні, цікаві для глибокого висвітлення морального і творчого обличчя його. Мало знати й розуміти твір автора, який доводиться опрацьовувати на репетиціях, але треба знати, хто з наявного складу акторів зможе найкраще втілитись у потрібний персонаж. Отже, режисере, вивчай свій колектив! Невтомно досліджуй характер кожного, щоб уміти, коли треба, запалити той священний вогонь, який жевріє в душі справжнього творця образів, справжнього актора — митця свого діла!

Творити можна тільки в запалі, в священному мистецькому горінні. І сам ти, режисере, натхненнику інших творців, учителю і керманичу в театральній творчості, сам ти роздмухуй потрібне горіння і в собі самому. Бережи своє моральне і фізичне здоров'я, бо хвора людина не в силі викресати в собі потрібний спалах вогню, який буде яскраво горіти і в тобі і успішно підпалювати творче багаття і в тих, з ким доводиться спільно готувати п'єсу.

Коли режисер запалюється сам роботою і горить до неї, то це не може не вплинути, не запалити й інших творчих робітників. Вони, самі того не помічаючи, вірять тоді своєму керманичу і стараються йти з ним нога в ногу, плече з плечем.

Байдужість або млявість — це повна дезорганізація творчого процесу. Це смерть для натхнення, загибель усіх мистецьких творчих поривань. Часом з тих або інших причин у режисера раптом забракне потрібного творчого «настрою». Недуга або якісь несподівані неприємності особистого життя можуть вибити режисера з рівноваги. Отут, режисере, приклич усю свою волю, увесь свій власний акторський талант (ти ж не маєш права його не мати, коли ти режисер), грай, удавай бадьорість і захоплення роботою. Ще з більшим запалом берися до діла і своїм власним прикладом учи інших, як треба завсігди «бути напоготові» до мистецької роботи.

Мистецтво не любить млявості і байдужості. Йому треба віддаватися цілком, енергійно, безроздільно. Всі свої найкращі сили, все своє життя я підкорив служінню театральній справі, а вона з лихвою віддячила мені за це. Немає більшої радості для творчої людини, як радість мистецької удачі. Ця чиста радість піднімає людину, кличе до нових перемог, до нових творчих успіхів.

Як актор, я радів з тих овацій, якими мене вітала публіка; як режисер, я радів з гри моїх акторів, які на сцені утворювали не просто гарно поставлену п'єсу, а спектакль високої художньої вартості, яскравий своїми мистецькими барвами малюнок. Все в ньому правда, все живе. В ньому усі окремі частини доповнюють одна одну, не затьмарюючи занадто яскравими фарбами головних частин. В хорошому малюнкові, який актори малюють на сцені, все повинно бути в повній гармонії.

Все мусить утворювати художній «ансамбль». Утворити такий ансамбль, що гармонійно звучав би, — перше завдання режисера в роботі з акторами. Ансамблевий спектакль — це не виступ окремих «талантів», аби здивувати глядача. Це суцільний мистецький твір, в якому не повинно бути ні однієї фальшивої ноти, ні однієї вражаючої неприємно фарби.

Глядач мусить забути про те, що він дивиться п'єсу, він мусить відчувати, що перед ним не сценічне лицедійство, а дійсний факт, висмикнутий з самого реального життя, свідком подій якого йому (глядачеві) доводиться бути і перипетії якого йому доводиться дивитися у правдивій послідовності.

Режисере, працюй, домагайся ансамблевості у спектаклях. Не дозволяй першорядним акторам випинати занадто яскраво свої ролі і цим затушковувати гру другорядних акторів. Адже ж у машині важить праця не тільки великого колеса-маховика, а й найменшого гвинтика, що десь там непомітно кріпить окремі частини цього маховика. Випаде гвинтик — розладиться праця всієї велетенської машини. Погано виконана роль, навіть другорядна, розладить гармонійне звучання акторів — велетнів мистецтва. Режисере, бережи «гвинтики», працюй над ними. Не дозволяй їм вкриватися іржею ледарства та байдужості до театрального мистецтва. Запалюй акторів, буди, труси їх, щоб тримати їхню думку прикутою до шукання кращих засобів виконання ролі, до поширення своїх знань в театральному ділі. Працюй з молоддю, бо вона скоріше, ніж першорядні актори, відгукнеться на твій заклик. Молодь швидше запалюється, а запал молодих допоможе підтримувати полум'ям яскравим і «старих».

Думай, вчись, як зацікавити актора. Не души своїм режисерським авторитетом індивідуальність актора, допомагай йому в його шуканнях, підтримуй його, але так мудро, щоб він не відчував сили твоєї направляючої руки керманича. Привчай актора до самостійного «думання». Хай пробує свої сили, хай ходить сам, але май невпинне око над його самостійними кроками, щоб вчасно, непомітно підтримать його, підставивши в трудні хвилини своє власне плече або подавши енергійну, міцну, надійну руку, коли актор посковзнеться на своєму шляху.

Але, гляди, не вихваляйся перед актором тією допомогою, що ти йому зробив. Навпаки, переконай його, що він урятувався сам. Умій підбадьорити і викликати в актора віру у свої сили. Проте в разі надмірної самовпевненості й самозакоханості акто-

ра подумай і знайди змогу збити цю пиху, бо самозакоханість та самовпевненість припиняє творчий ріст такого актора і разом з тим руйнує спокій всього колективу. Вони родючий грунт для чвар і розбрату серед робітників, а де чвари — не буде діла.

Де заведеться хоч один такий «незрівнянний талант», то — прощай мирна, успішна творча праця! Буде мука не тільки для усіх «менших» акторів, а й для самого режисера. Погана вівця, як кажуть, псує усю отару. Один самовпевнений склочник може зруйнувати всю творчу роботу в театрі й знищити гармонію в сценічному звучанні колективу, який давно спрацювався між собою, і довести його до розпаду, як це бувало не раз в наших українських трупах.

Треба гнати з колективу всіх склочників, самодурів, що люблять тільки свою славу, а не добробут і славу свого театру.

Отож режисер повинен думати, думати й думати. Весь успіх п'єси в головному залежить від актора, то треба приділити найбільшу увагу роботі з актором. Робота ця багатогранна. Розуміння ролі та її вдале виконання — це ще не все. На цьому обов'язки актора і режисера не кінчаються, і цим вони не обмежуються. Актор мусить багато працювати над собою, над своєю освітою. Він мусить знати й розуміти досконало своє сучасне, знати ті шляхи, якими веде нас наша Комуністична партія. Кожний актор мусить знати закони драматургії, щоб уміти оцінювати автора. Він повинен вивчати дійсність, щоб правильно відтворити потрібні образи, зробити їх правдивими й живими. Режисер мусить працювати не тільки над собою в цьому відношенні, а й стежити за тим, щоб актори теж працювали над собою, над своєю освітою.

В театрі за моїх часів було багато неуків, які зовсім не прагнули ніякої науки. Театральна справа від цього, звичайно, терпіла. З'явиться в трупі отакий неук, самовпевнений дурень, і почне коверзувать.

Він «великий талант», а йому чомусь ролей не дають, обминають, навмисне затискують. Не раз і не два на мене, як на режисера, були скарги отаких невизнаних талантів. «Іване Карповичу, — звичайно казав хто-небудь з них до Карпенка-Карого, — Панас Карпович не дає мені ходу! Тримає мене на вихідних. А в такій-то трупі я грав головну роль такого-то. В трупі... я грав роль — таку. А у вас тут ніяких цікавих ролей мені не дають. В інших трупах на мені тримався весь репертуар, а тут що?!»

— А де ж ті трупи? — питав у них Іван Карпович.

— Їх, на жаль, вже нема. Порозпадались, а то я й досі б грав головні ролі, — відповідав ображений.

— Тому вони й порозпадались, що ви в них грали головні ролі, — відповідав Іван Карпович [1].

Про мистецтво режисера.
«Мистецтво», К., 1948 р.

---

[1] На цьому рукопис уривається.

ЩЕПКІН І СУЧАСНА РЕЖИСУРА

...Спиняючись уважно на методах режисерської роботи та на театральних мистецьких засобах, я не можу не згадати про основоположника театрального реалізму — знаменитого російського актора М. С. Щепкіна.

Гра Щепкіна була пройнята теплою наївністю, вивчення ролі не заважало жодному звукові, жодному рухові, а навпаки, давало їм тверду підпору і твердий грунт. Він перший запровадив правду на російській сцені і перший був на цій сцені нетеатральний — пише про Щепкіна Герцен...

Той, хто хоче стати справжнім, освіченим актором і розуміти завдання театрального мистецтва, повинен цікавитися Щепкіним і його системою виконання ролі. Основа його науки — це простота і знання околишнього для персонажа його ролі життя. Треба обов'язково вивчати й знати добу, в якій жив і діяв потрібний для відтворення персонаж. А хіба не те саме радять усі видатні режисери всього світу і наш славнозвісний Станіславський? Отже, кожний сучасний режисер повинен керуватися цими вказівками...

(З чернетки статті «Про мистецтво режисера».)

З ПРОМОВИ НА 40-РІЧНОМУ ЮВІЛЕЇ М. К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Я не буду говорить про цілу низку утворених тобою типів: публіка, хороша, сердечна, надзвичайно чутлива, бачила й пам'ятає і Марусю Шурай, і Тетяну Бондарівну, і Лимерівну, і Софію Безталанну. Студент з душею чистою, з любов'ю братньою закидав тебе шапками і шлях твій одежею своєю устилав! Вони любили своє рідне і захоплювались ним; вони всім серцем почували, що цей театр потрібен для народу, що цей театр, яко єдиний, суто народний на всю Європу, є гордість наша, що тільки самобутній репертуар привчить народ до театру, поширить його національне самопізнання і розв'є любов до рідної історії, до рідного мистецтва.

Пройшло майже півстоліття — і з'явились нові проводирі, що прагнуть до нового якогось репертуару і шукають нових шляхів у мистецтві. «Навіщо нам цей нікому не потрібний репертуар: Гриці, Безталанні, з видуманими якимись корифеями, геть їх з кону!»[1] Я не дивуюсь тому: колись у часи пуризму Англія на ціле століття викинула з театру Шекспіра, а потім з любов'ю прийняла у своє лоно цього всесвітнього велетня-генія!

У мене світає думка, що вернуться до самобутнього репертуару і оживуть утворені тобою типи... Оживуть, бо тисячі людей

[1] П. К. Саксаганський має на увазі пролеткультівців та формалістів-космополітів, що відкидали класичний український репертуар.

ридали над тобою, бо колись красою їх наш край утішивсь і огрівсь. Не вмруть вони, як «наша думка, наша пісня не вмре, не загине». Пройшла бурхлива хвиля вже — і, як в часи відродження одкопували античні статуї, тебе згадали, найшли і поставили ось тут на цоколі! Вітаємо ж тебе, красо й славо українського народного самобутнього театру. Хай ім'я твоє, як промінь сонця ясний, світить у майбутніх століттях нашим нащадкам! Слава артистці українського національного самобутнього театру Марії Костянтинівні Заньковецькій!

Вінок спогадів про Заньковецьку.
«Мистецтво», К., 1950.

М. М. Синельников

(1855—1939)

Ім'я Миколи Миколайовича Синельникова міцно пов'язане з історією українського театру. На Україні він провів дитячі й юнацькі роки, на Україні, в Харкові, створив один з найкращих у провінції театральних колективів, був зв'язаний особистою дружбою з багатьма українськими митцями.

Син учителя, Синельников змалку захоплюється театром, співами, а 1873 р., після закінчення гімназії, вступає до харківської російської трупи. Старші актори — М. П. Васильєв-Гладков, К. Й. Лукашевич та інш. — допомагали юнакові працювати над ролями, спрямовували його талант по шляху життєвої правди. Граючи в різних містах поруч з видатними російськими акторами С. Шумським, М. Милославським, М. Івановим-Козельським та ін., Синельников переконався у правильності цього шляху, став вірним послідовником російської школи акторського мистецтва — мистецтва переживання.

«З юних днів я переконався, що тільки актор — те могутнє, що робить сценічне мистецтво таким захоплюючим, прекрасним», — пише він у книзі своїх спогадів і зазначає, що пізніше, ставши режисером, він «поклав собі за завдання усього свого життя — культивувати, ростити, карбувати акторське обдарування».

Перші режисерські спроби М. Синельникова відносяться до 1880 р. З того часу він дедалі частіше звертається до режисури і з 1884 р. починає постійно займатися нею.

Кілька років Синельников працює в Новочеркаську, потім у Ростові, а з 1899 до 1909 р. — в Московському театрі Корша. Найкращі його постановки в цей час — «Гамлет», «Макбет» та «Отелло» В. Шекспіра, «Плоди освіти» Л. Толстого, «Дядя Ваня» А. Чехова, багато п'єс О. Островського, «Діти Ванюшина» С. Найдьонова. Переглянувши виставу «Діти Ванюшина», К. С. Станіславський написав М. Синельникову: «Я дуже вдячний вам за те, що ви дали мені можливість прекрасно провести вечір у вашому театрі на спектаклі «Діти Ванюшина». П'єса, постановка й виконання справили на мене дуже велике враження, і я милувався талантом автора й режисера та виконавців. Знаючи по собі, якої праці вимагає боротьба з театральною рутиною й шаблоном, я від усього серця поздоровляю вас з великою перемогою...»

У 1910 р. М. Синельников створює постійний російський драматичний театр у Харкові. На сцені цього театру він ставить п'єси М. Горького — «Вороги», «На дні», «Міщани», А. Чехова — «Чайка», «Три сестри», «Вишневий сад», «Іванов», М. Гоголя — «Ревізор» та «Мертві душі» (за одно-

йменною поемою), Л. Толстого — «Живий труп» і «Влада темряви», «Маскарад» М. Лермонтова, п'єси І. Тургенева.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції Синельников продовжує працювати в Харківському театрі, здійснюючи постановки радянських п'єс.

У 1934 р. йому було присвоєно звання народного артиста УРСР і відсвятковано 60-річний ювілей його сценічної діяльності.

Один з кращих режисерів російського дожовтневого театру, М. М. Синельников у своїх постановках особливу увагу приділяв акторові, домагався сценічного ансамблю.

М. Синельников — вихователь багатьох поколінь акторів. Серед його учнів — Л. Леонідов, О. Остужев, М. Радін, М. Климов, О. Полевицька, О. Шатрова та багато ін.

М. М. Синельников написав книгу спогадів і кілька статей про мистецтво театру.

ІЗ СПОГАДІВ

І

...Чого я хотів домогтися, що хотів проявити моїм першим самостійним режисерським виступом? Піти від шаблону, який зробився для мене нестерпним і яким я був оточений з усіх боків.

Мені хотілося на вдячному матеріалі Островського показати акторську майстерність, користуючись індивідуальними якостями здібностей виконавців. Мізансцени були моєю особливою турботою. Я поставив собі завдання знищити неодмінне тупцювання дійових осіб на першому плані, біля суфлерської будки. Я прагнув змінити традиційне планування, коли по один бік сцени, на першому плані, ставили диван та крісло, а з другого боку — два крісла і між ними столики. Така була обстановка всіх кімнат в усіх п'єсах. Коли на сцені мали зобразити сад або ліс, то незмінно висували по кілька пар куліс, що стояли як солдати, вишикувані в шеренгу, а в глибині опускали завісу з намальованими деревами. А вгорі висіли падуги — 4—5 шматків полотна, суспіль зарисованих листям. Посередині утворювалася площа з ясно позначеною дерев'яною підлогою. Актори як звичайно виходили на авансцену, і тут відбувалися і масові, і інтимні сцени. Виграшним вважалося місце біля суфлерської будки.

Мої заповітні мрії — весь цей шаблон, усі ці штампи, що набили оскомину, вигнати і замінити природним, красивим, правдивим розташуванням людей і речей на сцені. Новими і незвичними здалися правдиво умебльована кімната, картини, повішені на стінах, розташування дійових осіб не тільки на авансцені, але навіть цілі епізоди, що відбуваються біля задньої стіни. Не намальований, а зроблений стовбур дерева, на який можна по-справжньому спертися ліктями, і він, міцно прибитий, не схитнеться, не затрясеться від дотику. Під ногами — земля, трава. Все це здавалося новиною, і, на мою радість, цю «новину» актори знайшли зручною, природною і дуже прийнятною. Перший крок був зроблений...

II

За ці роки багато мною було поставлено п'єс і класичного і нового радянського репертуару. З останнього я ставив «Лютість», «Розлом», «Людина з портфелем», «Соляний бунт», «Час вперед», «Шквал» та багато інших.

За станом свого здоров'я і за своїм віком я не міг брати активну участь у виїздах на заводи та новобудови. Але мої постановки бачили і робітники околиць, і колгоспні майдани. І це було завжди для мене дуже цінно не лише як показ моєї роботи пролетарській аудиторії, але й як перевірка основних художніх переконань.

Мені завжди здавалось, що загадки «ізмів», важкі часом і для рафінованого інтелігента колишньої формації, чужі здоровому, чіткому сприйняттю нового робітничого глядача. На досвіді я в цьому переконався не раз. Абстрактні театральні експерименти моїх молодих співробітників-режисерів часто викликали здивування, цікавість, але ніколи не давали глядачеві того всепоглинаючого захвату, який він повинен відчувати від спектаклю. Це було, як мені завжди здавалось, і тому, що до останнього часу, особливо в провінції, актора відсували на другий план. Режисер у своїй роботі над п'єсою акцентував на оформленні спектаклю; гра актора зводилась часто тільки до виконання зовнішніх задумів «постановника» (недарма з'явився цей термін). Зовнішнім він прагнув «вирішити спектакль». Внутрішня робота актора над роллю часто забувалась. Текст п'єси робився якимсь додатком, доповненням до зовнішнього її трактування.

А я все своє життя центром всякої моєї постановки ставив актора. Він є у мене головним стрижнем спектаклю, бо він матеріал і провідник драматичного твору, його внутрішньої суті. І тому в своїх режисерських планах я насамперед працював з актором як таким. І не лише на репетиціях, але й окремо, часто вдома, «брав його на урок». Оформлення, мізансцени були для мене завжди тільки засобом вираження того ж внутрішнього смислу спектаклю, що розкривається через актора, через його зображення дійової особи. І тому я і нову радянську тематику вирішував, залишаючись вірним своєму художньому сприйняттю в дусі реалізму...

Н. Н. Синельников. 60 лет на сцене.
Вид. Харківського театру російської драми, 1935.

З ВИСЛОВЛЮВАНЬ[1]

Я спектаклі не дивлюсь, а ... слухаю.

Коли актор добре грає, я не бачу нікого і нічого, крім актора. Коли немає актора, ніякі фокуси постановника, ніякі картини художника не заповнять цієї порожнечі.

---

[1] Висловлювання Синельникова цитуємо за статтею В. Чаговця «Людина, художник, громадянин» (український журнал «Театр», № 5, 1940). В. А. Чаговець — літератор, журналіст і театрознавець, автор ряду критичних робіт і монографій про діячів сцени.

Я люблю, коли справжній рубін або алмаз сяє в карбованій золотій оправі. Та коли немає творчого задуму у режисера, він звертається до художника; коли в п'єсі немає «ізюминки», такий режисер звертається до фокусника; і коли у нього нема акторів або він не знає, що з ними треба робити, він на допомогу художникові і фокусникові закликає музиканта... Але ніяка в світі музика, ніякі в світі барви, ніякі постановочні вигадки—ніщо не може змагатися з незрівнянною музикою і барвами людської мови...

З ЛИСТІВ ДО В. А. ЧАГОВЦЯ

I

Я хочу переглянути всю п'єсу очима людини наших днів... Хвилює мене одна обставина. Що таке фамусовщина, що таке аракчеєвщина-скалозубівщина — це ясно. Але мені невистачає «третього кита», бо на «трьох китах» грунтувалось благополуччя царів. У підпорах, що підтримують трон, невистачає однієї фігури. Багнет є, бюрократ є... А де ж «православ'я»?.. Ах, як мені хочеться, щоб на балу, коли Чацький промить аракчеєвську Росію, звідкілясь з глибини, з-за портьєри хоч на мить з'явилась голова якого-небудь такого фанатичного «архімандрита Фотія»... блідий профіль з вогненно фанатичними очима Вельзевула в рясі... Скажіть, як ви про це думаєте? Мені здається, в цьому є і смисл, і думка, і правда. Грибоєдов показав нам епоху, а епоха Аракчеєва без Фотія буде неповною [1]...

II

Як виявити нову Катерину? [2] Вся суть у ставленні її до дитячих настроїв. Якщо їх подавати в захопленні, як подавав я раніше, вийде одне. Коли ж Катерина заговорить про це як про жах, що охопив її дитячу й дівочу свідомість... і докорінно змінити її ставлення до цього, буде нова трагічна Катерина, в грудях якої клекочуть життєві сили, заглушені сімейним деспотизмом і релігійним фанатизмом. Зробити її жертвою релігійного дурману, а не райською квіткою, що розквітла біля лампадок. Треба уявити собі, що немає колишньої Катерини, а є інша, яку придушила сім'я, релігійний дурман, — і розкрити поривання її душі, яка прагне іншого життя...

III

Ось і та знаменита «круча». Дати фон п'янкої ночі, заповненої стогоном і звуками землі, що кличе до себе. Десь «соловей-

[1] «Лихо з розуму» Синельников поставив останнього разу в Харкові (1935 р.) в дні 60-річчя своєї сценічної діяльності.

[2] Катерина — з «Грози» Островського.

ком зальотним» заливається тенор, його підхоплюють бадьорі, могутні голоси, десь ридає гармошка, дзвенить гітара і чийсь надривний голос уже чітко співає-вимовляє:

Знаю, за душу твою одинокую
Много я душ погублю.
Я ль виноват, что тебя, черноокую,
Больше чем душу люблю.

При останніх словах з'являється Кудряш. Це співав він (замість указаної в тексті пісні «Как донской казак»). Піднімається на горбок, до чогось прислухається. Дивиться в напрямі хвіртки Кабанових. Тихо перебирає рукою струни, знову співає, уже тихше:

Что затуманилась, зоренька ясная,
Пала на землю росой...

— Нет никого... — Продовжує співати:

Что призадумалась, девица красная,
Очи блеснули слезой...

З'являється Борис. Не несміливий, не «голубий», а пристрасний, закоханий. Сцена. Розійшлись. Кудряш продовжує співати: «Скоро уж полночь» — і раптом чує продовження:

Дай чару глубокую,
Вспень поскорее вино.

Це Варвара. Зустріч вакхічна, буйна до грубості. Ідуть, обійнявшись, з піснею. Сцена Катерини з Борисом сповнена пристрасті і трепету. Вона починається так само, як і закінчується, в контрасті з прозою кохання Кудряша й Варвари, бо де готове — там немає щастя. Сцена закінчується у Кудряша з Варварою тією ж піснею. Розходяться голоси, розходяться люди. Катерина і Борис. Вона вже біля хвіртки, нагорі, Борис збирався йти, але повернувся — і побачив Катерину. Кинувся нагору. Обійми... Далекі голоси пісні і звуки ніби акомпанують цій пісні тріумфуючого кохання. Завіса...

С. В. Васильченко

(1878—1932)

Український письменник—прозаїк і драматург—Степан Васильович Васильченко (Панасенко) народився в бідній селянській сім'ї.

Враження дитинства, життєві спостереження під час довгої вчительської праці дали письменникові багатий матеріал для життєво-правдивих оповідань, новел, повістей.

Виступав С. Васильченко і як драматург. Найкращі з його драматичних творів — п'єси-етюди «На першій гулі», «Не співайте, півні, не вменшайте ночі», «Зілля-королевич», «Недоросток», «У холодку» та ін. Ці невеличкі твори відзначаються теплим народним гумором, яскравими зарисовками характерів, колоритною мовою персонажів. Автор з великою щирістю й свіжістю змальовує в них правдиві картини тогочасного життя.

Деякий час письменник виступав у періодичній пресі з рецензіями на театральні вистави.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції Васильченко продовжував активно працювати як педагог і як письменник, написав ряд нових творів, зокрема п'єсу «Кармелюк».

П'єси-етюди С. В. Васильченка й досі не виходять з репертуару гуртків художньої самодіяльності.

ПРО РОБІТНИЧУ ТЕМАТИКУ[1]

П'єс з робітничого побуту в українському репертуарі обмаль, а життя вже починає вимагати їх і од українського театру, — може, тільки це примусило бенефіціанта взяти для свого бенефісу 24 августа п'єсу «Батраки», ці грубо намазані, випадково постягувані докупи «лубочні» малюнки з робітничого життя.

Якої-небудь провідної думки в п'єсі нема, п'єса, очевидно, будувалась із матеріалу, який був напохваті; і робить вона враження оповідання баби Риндички в етюді Кропивницького, яка, викладаючи свою скаргу, за одним заходом розкаже вже і про зайця, що перебіг їй дорогу, і дасть пораду — про зілля, про виховання ярчати тощо. Кінець 3-ї дії та 4-а приточені до п'єси,

[1] Ця рецензія написана на спектакль театру М. К. Садовського в бенефіс І. О. Мар'яненка.

як нові головки до старих халяв. Живих типів немає: в кожній постаті фальш криком кричить, вопіє до неба.

Центральна постать у п'єсі Юрко, якого грав бенефіціант, — це низка всяких несподіванок. В одному місці він поет, закоханий в гай та в пташині співи, людина жертовливої вдачі, в другому — резонер, далі — обурений за сестру месник; в одному місці, оступаючись за покривджену сестру, він закликає людей до людяності, в другому він проповідує, що слабому і хворому не повинно бути місця в світі.

І перед публікою постає не цільна, правдиво змальована натура, а якась механічна кривляка, що міняє по волі і для потреб автора щохвилини свою вдачу. Цілком натурально, що бенефіціант затратив силу й напруження, щоб дати яскраву й суцільну постать Юрка, але це річ майже неможлива, бо п'єса не дозволяє. В п'єсі брали участь кращі сили трупи, які щиро й совісно поставились до своїх ролей, але навіть дружні зусилля талановитих акторів не змогли оживити п'єсу. Тільки д. Левицький [1] в деяких місцях, виконуючи роль п'янички-наймита, власною спромогою утворював живу постать. Публіки в театрі було повно, слухала вона п'єсу вибачливо, добродушно, часто позіхаючи в рукав, і щиро вітала бенефіціанта й артистів; але це, треба думати, свідчило більше про симпатію публіки до бенефіціанта і про міцні зв'язки її з українським театром, а не про задоволення п'єсою.

В кінці було поставлено жарт «На перші гулі». Користуючись нагодою, маємо подати декілька своїх уваг щодо постановки цієї п'єси в згаданому театрі.

До її постановки дирекція театру, як помітно, поставилась уважно, не шкодувала заходів, обставила кращими силами трупи; виставляється п'єска часто, з кожним разом більш вирівнюючись, обточуючись, і незабаром набере того вигляду, коли додавати до неї буде нічого. На нашу думку, для цього варт було б звернути увагу, перш за все, на співи в селі. Найхарактернішим в молодому вечірньому гомоні в селі — це дівочі переспіви в різних кінцях села; вони будять особливий настрій, од тихих вечорів у селі утворюють певну ілюзію. Це деталь, але деталь характерна, і на неї слід звернути увагу. Обережніш треба поставитись до сцени з опудалом, з якої дуже легко утворити шарж. Д. Мироненко в ролі Савки дав дуже правдивий тип селянина, похмурого, трохи тупуватого, але для згаданої п'єски він не зовсім підходить. Савка — людина спокійної, лагідної вдачі. Хоч і гримає він на «молоді дурощі», але робить це тільки через те, що так годиться, що так ведеться од старих людей, але сам він відчуває добре принаду парубочого гуляння, виявляє журбу за

[1] Ф. Левицький — український актор на характерні ролі. Працював у трупах Садовського, Саксаганського. Після Жовтневої революції — в театрі ім. Шевченка в Дніпропетровську. Радянський уряд присвоїв йому звання заслуженого артиста УРСР.

минулими молодощами. Тон треба було б узяти, на нашу думку, більш щирий, світлий, тоді теплішою могла б вийти сценка «розмови» його із жінкою на самоті, однієї із тих інтимних розмов чоловіка з жінкою, про які згадують в пісні, коли співають — «темної ніченьки ні з ким розмовляти».

Хрестоматія критичних матеріалів, т. III.
«Радянська школа», К., 1949.

ПРО «НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ» І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

31 августа в Троїцькому народному театрі українська трупа М. К. Садовського розпочала зимовий сезон, виставивши для першого разу «Наталку Полтавку» і жарт «На перші гулі».

Надзвичайно гарно залунав першим із сцени цього театру в новому сезоні чистий, як щире срібло, голос Наталки — д-ки Литвиненкової [1], іскрами розсипався по найдальніших кутках театру, немов вітаючись з ним після літньої перерви. Почувся чудового тембру голос, із'явилася багата правдою та гумором постать Садовського-Виборного. Перша вистава в цьому театрі, з участю М. К. Садовського і д. Мар'яненка в характерній для нього ролі Миколи, пройшла легко, бадьоро, при тому особливому і в публіки і в артистів теплому настрої, який буває в тій сім'ї, яка довго і тісно тулилась по сусідах і врешті перейшла у власну, світлу й простору господу.

Коли слухаєш «Наталку Полтавку» в театрі М. К. Садовського і спостерігаєш, як приймає її публіка із народних мас, мимоволі загадаєшся над тим, чи справді пора цю вічно молоду п'єсу здавати в архів. Художня вартість п'єси, безумовно, вища такої вартості багатьох п'єс новішого репертуару, постаті в п'єсі, в характерних своїх рисах, живі, які скрізь, завжди можна зустрінути на Україні, і впливає п'єса на народні маси безпосередньо, надзвичайно сильно розбуджуючи в них добрі людяні почуття. На провінціальних сценах, а особливо по аматорських гуртках п'єса має широку популярність. Отже, саме життя каже, що п'єсі сходити із сцени далеко ще не час.

П'єса повна життьових сил, і, коли б не деякі, всім відомі, застарілі архаїзми в ній, що теліпаються на живому тілі, як остатки старої шкаралющі, і затьмарюють простому слухачеві в деяких місцях зміст п'єси, п'єса мала б цілком сучасний вигляд і слухалась би з новим, ще більшим інтересом. Беручи все це на увагу, ми гадаємо, що не було б гріхом перед автором п'єси і вандалізмом, коли б ту зайву шкаралющу, звичайно з пильною осторогою, було знято з п'єси.

1913 р.

Хрестоматія критичних матеріалів, т. III.
«Радянська школа», К., 1949.

---

[1] М. І. Литвиненко-Вольгемут. Свій сценічний шлях вона почала в театрі Садовського.

І. М. Москвін

(1874—1946)

Народний артист СРСР Іван Михайлович Москвін — актор і режисер Московського Художнього академічного театру ім. Горького. Дитинство й юність його пройшли в Москві. Батько Москвіна був годинникарем і готував синові комерційну кар'єру. Але юнак настільки захопився театром, що не підкорився цим намірам своїх рідних і вступив до Московського філармонічного училища. Драматичним класом училища керував В. І. Немирович-Данченко. Навчання у такого видатного педагога, систематичні відвідування вистав Малого театру — «другого Московського університету», як його називали, — твердо визначили творчі нахили, смаки й симпатії майбутнього актора, спрямували його на шлях реалістичного мистецтва.

Після закінчення училища Москвін деякий час грав в Тамбові, Ярославлі, Кускові та в театрі Корша (Москва). За цей час він виконав понад сто нових ролей.

З 1898 р. і до кінця життя І. Москвін працював у Московському Художньому театрі, зіграв на його сцені сорок дев'ять ролей. Вже перша з них — роль царя Федора («Цар Федір Іоаннович» О. Толстого) — принесла акторові величезний успіх і збереглася в його репертуарі протягом майже п'ятдесяти років. У ній глибоко розкрилися неповторна самобутність, чудові національні риси його таланту.

Особливо яскраво виявилася обдарованість Москвіна у створених ним російських характерах. Це — образи Луки («На дні» М. Горького), Єпіходова («Вишневий сад» А. Чехова), Загорецького («Лихо з розуму» О. Грибоедова), Протасова («Живий труп» Л. Толстого), Пазухіна («Смерть Пазухіна» М. Салтикова-Щедріна) та ін.

У дожовтневі роки мистецтво І. Москвіна розвивало кращі реалістичні традиції російського театру минулого. Воно було неначе безпосереднім продовженням повнокровного, соковитого мистецтва знаменитої акторської династії Садовських, які так добре знали і відтворювали російський побут, російський характер. Разом з тим його мистецтво нерозривно зв'язане з ідейно-художніми настановами МХАТ.

У творчому стилі Москвіна органічно сплавлені комізм, який не боїться гостроти, гротеску, — з надзвичайною глибиною переживання, якостями актора драматичного, навіть трагедійного плану. В його репертуарі образи комічного Єпіходова й трагічного Протасова — рівноправні.

Найбільшої глибини і завершеності творчість І. Москвіна набрала за радянської епохи. Він остаточно прийшов до «правди суворої, але людяної», точнішим і глибшим стало ідейне спрямування його мистецтва. Такі його образи, як Хлинов («Гаряче серце» О. Островського), Ноздрьов, переростали межі конкретних постатей і перетворювались на змалювання «хлинов-

щини», «ноздрьовщини» — потворних явищ, породжених буржуазно-поміщицьким ладом царської Росії.

Блискуча майстерність Москвіна повністю вкладена ним у роботу над образами з п'єс радянської драматургії: Пугачов, професор Горностаєв («Пугачовщина» і «Любов Ярова» К. Треньова), Горлов («Фронт» О. Корнійчука).

Працю актора, педагога, вихователя молодого покоління діячів сцени і режисера (разом із Станіславським та Немировичем-Данченком він брав участь у постановках «Ревізора», «Смерті Пазухіна» та ін.) Москвін поєднував з великою громадською роботою. Радянський народ обрав його депутатом Верховної Ради СРСР.

Видатна творча діяльність І. М. Москвіна здобула високу оцінку уряду, радянської громадськості: він був двічі удостоєний Сталінської премії, нагороджений орденами Радянського Союзу.

МІЙ ДОСВІД

Говорячи про роботу актора в театрі, ми ніколи не повинні забувати про те, що таке театр у нашій країні, яку величезну роль він відіграє в будівництві нового життя, яку надзвичайну жадібність до культури виявляє наш новий глядач. Він іде до театру як на свято, в підвищеному настрої, він схвильований, свої будні він залишає за стінами театру. Такому глядачеві ми повинні нести справжнє мистецтво, а не сурогат, який часом подають під виглядом мистецтва. Підробка під мистецтво нічого не дає глядачеві, а тільки плутає його. Якщо ж у театрі глядач бачить правдиво зображене життя, спектакль глибоко западає йому в пам'ять, хвилює його й багато чого вчить.

З цього ясно, що нам, акторам радянського театру, треба грати так, щоб залишався цей великий слід у душі глядача, щоб театр показував йому справжню правду.

Перед початком сьогоднішньої бесіди мені задали ряд запитань...

...Мене, наприклад, питають: як ви у своїй акторській практиці визначаєте роль уваги? В якому зв'язку знаходиться акторська увага з правдою життєвих почуттів актора?

На сцені завжди потрібна величезна увага, яка обумовлює правдивість усіх дій актора. Іноді актор може по правді вийняти на сцені хустку і цим викликати відчуття правди у глядача й у себе. Тому, прийшовши на сцену, він повинен старатися навіть у дрібницях бути правдивим. Адже ніколи заздалегідь не знаєш, від чого дістанеш на сцені відчування правди, воно залежить від того, як актор відчинив двері, кого побачив, як поздоровався, яка атмосфера на сцені, як там живуть. Він повинен удати, що нічого цього не знав, що все це для нього нове. Часто ці дрібні правди допомагають йому знайти відчування життя на сцені. Мені особисто це дуже допомагає. Буває, наприклад, так: я виходжу на сцену, коли роль тільки створюється, відчування життя й правди у мене ще немає. Але ось я беру хустку так,

як роблю це в житті, запалюю цигарку або дивлюсь на людину, і якщо я роблю це правдиво, то вже одне це, само по собі, породжує в мені справжнє, хороше життєве відчування. Я почуваю, що починаю зосереджуватись, що я в хорошому розумінні починаю відгороджуватись від публіки. А це дуже важливо. Актор на сцені мусить бути завжди зосередженим. А то часто буває так, що актор знає, що все заздалегідь установлено режисером, перевірено, підписано, і він грає сам по собі, поза навколишньою дійсністю. Зате, коли трапиться на сцені щось несподіване, такий актор зразу лякається. Він, наприклад, знає, що в цьому місці він бере ковбасу з тарілки і вона обов'язково повинна швидко піддатись на виделку. Якщо ж вона на виделку не піддається, він починає нервуватись, хапає її як попало, кладе мимо тарілки і т. ін., і все це, можливо, тому, що він розгубився від несподіваності або боїться пропустити репліку, начебто вона так зв'язана в житті з ковбасою, і нічого у нього не виходить. Або, якщо на сцені впаде тарілка і розіб'ється тоді, коли їй не треба було розбиватись, такий актор захвилюється, почне похапцем ногами загрібати осколки і тільки викличе загальний сміх. А все тому, що він іде не від життєвої правди, не від життєвого самопочуття. Якщо ж в актора є відчування правди на сцені, він не зніяковіє й почне по правді, як у житті, збирати осколки; хіба мало в житті б'ється тарілок?..

З а п и т а н н я. А що ви робите, щоб увійти в образ?

І. М. М о с к в і н. Кожен працює по-своєму. Я особисто, найперше, йду від автора, від п'єси, я там шукаю шлях. Я намагаюсь з'ясувати, яку мету ставить автор для даної ролі, навіщо вона авторові потрібна, яких барв він хоче їй надати. Не можна грати образ, відірваний від задуму автора п'єси, інакше спотворюється п'єса, і гра актора викликає лише здивування.

Приступаючи до роботи над образом, акторові необхідно з'ясувати собі соціальний стан людини, роль якої він має зіграти. Треба точно знати, що це за людина — пан, купець, селянин чи пролетар, бо соціальний стан накладає величезний відбиток на весь образ людини. Цього ніяк не можна пропустити. Якщо ж актор пропустив це, він напевно набреше в ролі.

Далі, коли працюєш над роллю, необхідно знати основні риси характеру тієї людини, яку граєш, знати, чим вона відрізняється від інших людей. Це також можна простежити в кожній ролі, уважно читаючи п'єсу. Якщо актор зуміє встановити, які основні риси характеру персонажа, чим він визначний, які у нього цікаві особливості, то це допоможе акторові знайти характерність образу. У сильного автора ви це одразу знайдете.

Необхідно також знати оточення даного персонажа, вміти визначити, хто ті люди, з якими він спілкується. Соціальне оточення відіграє дуже велику роль, бо воно робить зрозумілим

напрям думок даної людини, допомагає з'ясувати собі її почуття, її симпатії й антипатії. Залежно від цього стає зрозумілим, чому ця людина говорить саме такими, а не іншими словами, чому вона діє так, а не інакше.

Тому, працюючи над роллю, я передусім з'ясовую собі, як я — персонаж — ставлюсь до тих людей, які мене оточують. Коли ж я замкнусь у вогнетривкій шафі і піду від життя, не буду знати, які люди мене оточують, яке моє ставлення до них, яке їхнє ставлення до мене, то пуття з ролі не буде. Коли ж читаєш п'єсу і думаєш над роллю ось так як я сказав, тоді розсуваються рамки ролі, в ній з'являється внутрішнє життя...

Запитання. Спілкування з людьми, з якими нам доводиться зустрічатись у житті, породжує в нас почуття, які ми згодом використовуємо в роботі над образом. Чи має значення таке спілкування з партнером у спектаклі?

І. М. Москвін. До того, що нас оточує, ніколи не можна ставитись байдуже, як у житті, так і в ролі. Якщо актор, граючи свою роль, виключиться з життя, він обов'язково стає самотнім. Дуже часто актор, навіть непоганий, носить свою роль у собі. Грає він нібито добре, але не спілкується з тобою на сцені. Дивишся йому в очі і відчуваєш якусь заслінку. Він зосереджений тільки в собі, ніби сидить на самоті зі своїм образом. На сцені він щось говорить, ходить по ній, але мені як партнерові він нічого не дає, він мене не гріє, не заражає. А спілкування на сцені має величезне значення. Воно має бути таким самим, як під час гри в м'яча, коли кинутий мною партнерові м'ячик я одержую назад і повинен, спіймавши, знов кинути його партнерові. Ось такий «волейбол» спілкування — чудова річ для актора.

Ви, певно, і самі помічали, що коли партнер спілкується з вами на сцені, то залежно від його настрою і у вас може до деякої міри змінюватись роль. Якщо сьогодні він прийшов на сцену іншим, то й сам мимоволі змінюєшся, починаєш до нього пристосовуватись. Він немов заражає тебе. Але якщо справжнього спілкування нема, то й заразливості не буде. За наявності ж спілкування сцена щоразу проходить зовсім по-іншому, бо, повторюю, спілкуючись, люди поглиблюють значення дії, яка відбувається в даній сцені. У процесі спілкування можуть виникнути несподівані і великі знахідки, які збагатять і порадують актора. Якщо актор спілкується на сцені, то, зігравши одну й ту ж роль десятки і сотні разів, він зберігає здатність безперестану освіжати її і не заграватись...

Запитання. Як же все-таки акторові найлегше ввійти в образ? Кажуть, що в Художньому театрі рекомендують створювати біографію образу, своєрідну партитуру ролі. Деякі режисери

рекомендують будувати уявлювану модель ролі, але як це робити, багато хто з нас зовсім не уявляє.

І. М. Москвін. Я казав раніше, що актор, працюючи над роллю, повинен з'ясувати характер людини, яку він грає, її основні риси. Я розкажу тепер про той шлях, яким я йду сам, коли працюю над створенням образу.

Я передусім шукаю внутрішню лінію ролі, її наскрізну дію... Перше ніж шукати наскрізну дію, треба дуже добре ознайомитись з п'єсою. Мало прочитати тільки свою роль, — треба знати всю п'єсу. Прочитаєш п'єсу, поговориш про неї з товаришами, з режисером, — і тільки тоді починаєш шукати наскрізну дію ролі...

Я мушу попередити, що складної наскрізної дії брати не треба, бо в цьому разі легко можна заплутатись. Наскрізна дія має бути такою, щоб її можна було назвати кількома конкретними словами. І якщо слова знайдено вірно, тоді, незважаючи на їх видиму скупість, в актора обов'язково виникає сила допоміжних струмків. Для наскрізної дії треба знайти влучну фразу, яка визначала б: «Ось, мені здається, що це те, чого я повинен у цій ролі прагнути».

Коли працюєш над роллю, часто у самій ролі можна знайти слова, в яких виражено її наскрізну дію. Наприклад, у п'єсі «Цар Федір Іоаннович» О. К. Толстого у Федора є така фраза: «З моєї вини трапилось усе. А я хотів добра, Орино! Я хотів усіх погодити, усе згладити». І для Федора це буде цілком правильна наскрізна дія. В усіх моментах своєї ролі Федір прагнутиме того, щоб «усіх погодити, усе згладити». Це означає, що я — Федір — матиму в п'єсі мільйон справ. Вийде дійова роль. В які б обставини не поставила мене ця роль, я весь час думатиму про те, щоб «усіх погодити, усе згладити». Я думатиму про мою головну задачу — щоб усе було мирно й спокійно, щоб усе було тихо. І ось це «згладжування» й «погодження» людей та обставин, які не можна погодити, приводить Федора до трагедії...

Ось так двома-трьома словами можна визначити наскрізну дію ролі.

З цього прикладу, мені здається, видно, що саме я називаю наскрізною дією. Наскрізна дія ролі — це головна задача тієї людини, яку грає актор. Наскрізна дія — це я в даній ролі, це те, чим я в даній ролі живу.

Правильно знайдена наскрізна дія дуже допомагає акторові. Інакше б її, зрозуміло, і не шукали. Наскрізна дія й задача, що з неї випливає, весь час тримають актора в потрібному напрямі і не дають від нього відхилитись, немовби впрягають його в голоблі. І якщо фантазія актора працює по лінії наскрізної дії, рамки його ролі широко розсуваються.

Але — і це я особливо хочу підкреслити — знаходження наскрізної дії ролі — справа важка. Треба довго й багато думати над роллю, перше ніж визначити її наскрізну дію. Причому, як-

що актор заздалегідь недостатньо з'ясував собі роль, то знайдена ним наскрізна дія може виявитись помилковою. І тоді вона не хвилюватиме актора, і роль буде мовчати...

З а п и т а н н я. Що таке зерно ролі, як його знаходити і чим воно відрізняється від наскрізної дії?

І. М. М о с к в і н. Коли п'єса вже «зорана», коли актор підготував роль, з'ясував своє ставлення до партнерів і їхнє ставлення до нього, тоді, йдучи від наскрізної дії, неважко знайти зерно ролі. Для мене зерно ролі — це основні, головні риси мого образу. Коли я, прочитавши п'єсу, з'ясовую собі, для чого існує в ній та людина, яку я маю грати, для чого вона потрібна авторові, я починаю шукати її характерні риси і, знайшовши їх, знаходжу зерно ролі. Але це відбувається тільки під час розминки п'єси, зразу цього не придумаєш. Не слід намагатись заздалегідь придумувати якесь слово для визначення зерна ролі, — це слово виявиться дуже далеким від дійсності, це не буде ні зерном, ні живчиком ролі, і актор з ним тільки замучиться. Зерно ролі повинно актора живити. Але знайти його нелегко.

Наскрізна дія й зерно ролі — речі між собою дуже зв'язані, близькі, часто навіть збіжні...

Але мало знайти зерно ролі, головне полягає в тому, що його треба ще органічно відчути і міцно зіграти. А це не так легко й просто. Припустимо, що ми знаємо, що зерно ролі Федора — його величезна доброта. Але як грати цю надприродну доброту? Як її знайти і виразити?

Якщо актор, граючи ревнивця Отелло, почне вже з першого акту скреготати зубами, то це буде неправильно. Почуття ревнощів складається з багатьох почуттів.

Грати ревнощі зразу — це значить іти по лінії найменшого опору, це значить весь час скреготати зубами і ходити з випущеними кігтями, що, звичайно, невірно. У ревнивця завжди є бажання приховати ревнощі, не показати їх. У той же час у нього гостро розвинена увага. Він спочатку «м'яко стелить», але поступово в ньому починають накоплятись «жорстокі» почуття. Він говорить ще ласкаво, але в душі у нього все кипить. Ревнуючи, він не зводитиме очей з об'єкта ревнощів, він прикидатиметься, розмовляючи з іншим, непомітно поглядаючи в її бік.

Це тільки одна із складових частин ревнощів, і коли збереться таких частин вісім-десять, то утворюється вже ціла грудка. Якщо режисер мені скаже: «Подивіться на неї», і я подивлюсь очима, що нічого не бачать, то це ролі не допоможе; коли ж я подивлюсь уважно, коли схочу побачити і зрозуміти, чим живе вона, чим зайнята, чи не сидить вона до іншого дуже близько, чи не взяв він її за руку, — коли я за всім цим спостерігатиму уважно, то від ревнощів у мене обличчя проти моєї волі стане пунцовим або блідим.

Треба менше брехати на сцені, треба все брати з життя, треба з кожним предметом на сцені поводитись як у житті, і тоді це приведе до правди...

Актор повинен іти цим важким шляхом не тільки при трактуванні всієї ролі в цілому, але й у кожній окремій сцені. Ось, припустимо, що в п'єсі дівчина несподівано зустрічається з людиною, яку вона любить. Чи правильно буде, якщо актриса одразу покаже безумні радощі? Ні, неправильно. Буде вірніш, якщо вона спочатку здивується несподіванці цієї зустрічі. Це перший момент, його можна грати довго. Коли щиро пережити здивування, то й радощі будуть показані значно сильніше й вірніш, бо це цілком по-людськи.

Запитання. Що значить грати роль своїми акторськими прийомами і в якій мірі це допустимо?

І. М. Москвін. Актор, що грає на своїх акторських прийомах, іде по лінії найменшого опору. У нього в пам'яті є ніби поличка з різними баночками з колишніх ролей. Одержуючи нову роль, він згадує про них і починає вибирати: «Ось це годиться, це можна взяти». Він бере ці баночки, перемішує їх вміст і починає грати. Це, звичайно, дуже небезпечно. Так ролі не створиш, не розкриєш себе і нічого, крім штампу, не дістанеш. Насправді ж актор повинен викинути із своєї пам'яті все старе, що в нього було. У кожній ролі повинно бути щось нове, і якщо актор схоче серйозно вчитатись і вдуматись у п'єсу, піде за автором, то він обов'язково побачить характерність даної ролі, і в нього поступово почне виростати потрібний образ.

Запитання. А що таке акторський темперамент і чим він відрізняється від справжнього живого темпераменту?

І. М. Москвін. Буває часто, що молодий актор з самого початку стоїть на невірному шляху. Він усе тільки «уявляє», а справжніх життєвих відчувань у нього нема на сцені. І коли йому кажеш про це, то він ніяк не може зрозуміти, чого від нього хочуть, бо сам він бачить, що він «весь мокрий», що всі речі, за які він береться, стають мокрими, — значить, гарячність, переживання були. Оце й є той самий акторський темперамент, від якого пітніють стільці. Це такий темперамент, від якого актор приходить у напружений стан і зазнає звичних акторських почуттів. Це зовсім особливе—акторське самопочуття, відмінне від самопочуття живої людини.

Але якщо такому акторові показати, що він грає на акторському штампі, і він, відчувши це, переключиться, — він зараз же помітить нову свіжість у своїй ролі, він відчує, що менше втомлюється...

А втім, інколи причиною цього буває мале число репетицій. З трьох-чотирьох репетицій, я гадаю, можна вийти на сцену тільки із звичним акторським самопочуттям і зіграти тільки на

знайомих штампах. Але якщо актор чутка, жива людина, а не тільки актор, то він мимоволі сам відчує, що його заяложені, нажиті штампи для живого життя непридатні — вони ображають життя. Це буде для нього щастям. Виходить, у ньому ще не все втрачено, і він ще може відчути сам, що грає погано, що так грати не треба.

З а п и т а н н я. Усе це дуже зрозуміло і в тій чи іншій мірі відоме кожному акторові, але що ж все-таки треба робити, щоб уникнути акторських штампів, а опинившись у них — вирватись знову до справжніх життєвих відчувань?

І. М. М о с к в і н. Запитання це дуже складне, і вичерпати його в цій бесіді я не збираюсь. Тим більше, що різні актори працюють по-різному. На додаток до того, що я вже сказав, спробую поділитися своїм власним досвідом.

Передусім, ніколи не можна виходити на сцену замкнутим у коробку своєї ролі. Актор не повинен нічого пропускати повз себе. Він повинен ніби припустити, що він вперше прийшов у цю кімнату, вперше зустрівся з цими людьми. Він повинен безпосередньо й гостро відчувати все, що відбувається на сцені. Не можна знаходитись в образі і не бачити того, що діється поряд. Актор повинен бачити перед собою живих людей. Але ж дуже часто буває так, що актор на сцені почуває себе як у шорах, він нічого не бачить і не чує з того, що діється навколо нього. Запитання й відповіді виходять у нього механічно. Ось цього треба остерігатися. Треба на репетиціях безперестану шукати відчування всього того, що тебе оточує. Мені особисто це дуже допомагає.

Коли я виходжу на сцену, то мені дуже часто хочеться прикинутись наївним, начебто я не знаю, що буде далі. Я чую, що ось ця людина щось сказала, ось ця її перебила. І мені здається, що я чую це вперше. Це дуже освіжає роль. Звичайно, в мене на репетиціях створюється певна партитура ролі. Але, незважаючи на це, я завжди дуже велику частку віддаю цьому наївному почуттю: начебто я не знаю, що має трапитись зі мною далі.

Але є актори, які грають немов по нотах. Він, здається, знає все: яка людина зайде до кімнати, що буде після її репліки і як він сам повинен відповісти. Тоді все стає звичним, зникає безпосередність переживання, роль заштамповується. Актор же повинен жити на сцені завжди живими почуттями. Ось трапилось на сцені, що партнер твій увійшов несвоєчасно, запізнився, — ти це відчуєш живо, почнеш перезиратись і думати: як бути, в чім справа? Отакими ж живими повинні бути почуття актора під час спектаклю.

Іноді буває дуже корисно на сцені сказати собі: «Кину грати, буду самим собою». І після цього одразу почуваєш, що роль іде краще. Цим самим ти начебто вибиваєш лавку з-під своїх

ніг, залишаєш усяке награвання і починаєш хапатись за те життєве, що тобі може допомогти в ролі. Ти немов роздягаєшся й залишаєшся перед публікою, голим, а тому що голим стояти перед публікою незручно, то ти починаєш надягати на себе одяг, і раптом відчуваєш, що цей твій новий костюм значно живіший за той, який був на тобі раніше.

Але це, звичайно, можна робити тільки в тому разі, якщо актор по-справжньому опанував образ, якщо вся роль пройшла через його нутро. Коли ж актор повністю в образ не увійшов, він не одразу зуміє знайти новий одяг, і йому соромно буде стояти перед публікою голим. Таке оновлення й розширення ролі звичайно не проходить безслідно і для партнерів — вони мимоволі самі починають грати по-іншому, свіжіше...

З а п и т а н н я. Вважається, що коли в драматичних ролях актор плаче справжніми сльозами, то це щиро. Але дуже часто ці справжні сльози до глядача не доходять. У чому тут справа?

І. М. М о с к в і н. Коли за роллю акторові треба плакати, то він робить це здебільшого щиро, із справжнім почуттям. Була така чудова актриса Федотова, яка могла в будь-який момент плакати, і на багатьох це справляло велике враження.

Але тут є великий фокус. Справа в тому, що буває так, що актор дуже себе любить. Він починає жаліти себе і, знаходячись у такому стані, плаче. Це здорово виходить, але не завжди влучає в ціль. Якщо ж глядач зрозумів, що актор за своєю роллю потрапив у безпорадне становище і звідси його сльози, тоді — інша справа, тоді ці сльози хвилюють і його.

З а п и т а н н я. Що ви робите, щоб не стомлюватись у спектаклі і не видихатись до кінця його? Кажуть, що під час гри актор може відпочивати. Як це робиться?

І. М. М о с к в і н. Коли граєш із справжнім почуттям, то, як я вже говорив, грати легше і не так стомлюєшся. Мене часто запитують, як це я в моєму віці так легко танцюю, коли граю Хлинова в «Гарячому серці». Тут якраз уся справа в тому, що, граючи заразливо, віддаючись моментові, перестаєш відчувати і втому. Тоді все виходить легко. Крім того я дуже люблю співи, в «Гарячому серці» я виїжджаю в човні, співаючи чудову російську пісню «Калинушка». І коли я чую її в спектаклі, у мене підвищується настрій, і мені хочеться творити радісно, сміливо. До речі зауважу, що для того, щоб не так стомлюватись, акторові можна й відпочивати на сцені, але тільки в образі. Ніяк не можна допускати, щоб відпочивав я, Москвін, скинувши маску,— це нікуди не годиться. У п'єсі Горького «На дні» я в образі Луки відпочиваю вісім хвилин, протягом яких не кажу жодного слова. Там є така сцена, коли мені треба швидко вилізти на піч. При

моїй комплекції це, звичайно, важкувато. Та я роблю це без особливого напруження. Перше ніж вилізти, я думаю про те, як мені кинути сіряк таким чином, щоб він розпластався, а не ліг жмутом, щоб мені було зручніше лежати. Зробивши це, я вилізаю і спокійно лежу, слухаю тільки, щоб не пропустити свою репліку...

Запитання. Чому трапляється, що граєш спектаклі нерівно? Перші два-три спектаклі йдуть нічого, а потім раптом відчуваєш якесь незадоволення і перед тим як вийти на сцену насилу збираєш себе.

І. М. Москвін. Звичайно, це не легка справа зібрати себе, особливо коли немає до цього звички. У старого актора є вже навики, він для цього придумує різні речі, а молодому важче: треба починати з Адама. Однак це не знімає з нього обов'язку бути на сцені зібраним. Це наш обов'язок. Адже ми йшли на сцену не з примусу, а з своєї доброї волі, живучи готовністю віддати себе служінню мистецтву. Ми нелицемірно звемо це своїм покликанням, присвячуємо йому своє життя, пишаємося ним. Щоб бути чесним перед собою, треба все це довести на ділі. Ми повинні виправдати ту увагу, яку виявляють партія й уряд у відношенні до театру. До того ж ми за свою творчість і одержуємо нагороду — тишу залу глядачів, оплески. Ми виходимо на тисячі пар очей і вух, які, не відриваючись, дивляться на нас і жадібно слухають. Адже ми — їхні вчителі у житті. Із створеним нами образом вони йдуть з театру. І як знати, — може, цей образ відіграє велику роль в їхньому житті. Хіба це не хвилює? Хіба для цього не варто зібрати всю свою волю, щоб бути в творчому бойовому настрої?

Треба пам'ятати про колосальну відповідальність, яка лежить на нас. Ми не повинні забувати, що теперішня публіка не схожа на колишню. Колишня публіка приходила до театру часто відпочивати після обіду. Відкинувшись у крісло, вона чекала: «Розважайте мене». До цієї публіки було важко достукатись. А наша публіка сидить корпусом вперед, усе життя її там — на сцені.

Я можу припустити, і сам відчув не раз (адже ми живі люди), як важко іноді буває переключити себе на творчий стан і зосередитись, особливо коли граєш одну й ту ж роль сотні разів. Але ж мене ніхто на сцену не штовхав. І публіка не винна, що я граю цю роль у п'ятисотий раз. Вона хоче бачити справжній, хороший спектакль. І тому, як не важко буває викликати творчий стан, я ніколи не дозволю собі вийти на сцену пустим. Я починаю живити себе, скільки в мене є сили: і в дзеркало подивлюсь зайвий раз, — чи підхоже обличчя, подивлюсь на свій костюм. У мене у Федорі, наприклад, очі не повинні бути тьмяними і стомленими. Але якщо я робитиму просто «небесні» очі, ніхто мені не повірить, — треба це виправдати внутрішньо.

Тут я повинен сказати, що часто у нас у театральних убиральнях відсутня атмосфера, яка допомагає акторові зосередитись, — усі ці нескінченні анекдоти, жарти, розігрування товаришів, всілякі новини і т. ін. Це треба залишати на кінець спектаклю. Всі актори мусять це усвідомити. Тим більше, що ролі в акторів не рівноцінні. Одному, може, анекдот і не завадить, зате для іншого шумна, несерйозна обстановка — просто біда. Коли я граю роль Єпіходова, то за кулісами я можу і послухати, і поговорити з товаришами, — моїй ролі це не завадить. Коли ж я граю роль царя Федора, то це мені явно заважає. Тим більше, що роль Федора — головна в п'єсі. У таких відповідальних ролях атмосфера відіграє колосальну роль, а балаган за кулісами страшенно заважає.

З а п и т а н н я. Часто буває так, що на репетиціях усе йде добре: актор зібраний, роль грається легко, а перейдеш на сцену, до глядача, — і губиш половину того, що зібрав на репетиціях.

І. М. М о с к в і н. Це вірно, дуже часто з переходом від репетицій у залі на сцену багато губиш. Справляють враження розміри площадки, зміна деяких мізансцен, нова акустика, присутність у залі товаришів. Ця незвична обстановка хвилює. Запобігти цьому можна, якщо спробувати ще в репетиційному приміщенні шукати мізансцени, які переносяться й на сцену, говорити роль, а не шепотіти, і жити повними почуттями. Тоді перехід на сцену менше відбивається на ролі. Я про це читав у О. П. Ленського. Найбільше губиш в інтимних сценах, бо в репетиційному приміщенні партнер знаходиться на невеликій відстані і до цього звикаєш, а перейдеш на сцену — партнер, виявляється, далеко, треба підвищувати голос, ось інтимність і зникає. Тому у нас у театрі в репетиційному залі намагаються наблизитись до розмірів сцени, щоб перехід з одного приміщення в інше не був такий відчутний...

З а п и т а н н я. Як зробити так, щоб ролі одного плану, особливо старики, не були схожі одна на одну?

І. М. М о с к в і н. Якщо йти за внутрішньою лінією образу, якщо шукати життєвої правди, тоді акторові легше домогтися, щоб він був різним у різних ролях, щоб його ролі не були схожі одна на одну. Але часто буває так, що актор, як я вже говорив, іде по лінії найменшого опору і, щоб створити новий образ, користується старими «баночками» з лабораторії своїх старих ролей. А в підсумку виходить заяложений штамп, пустота. Або актор звертається до таких прийомів, які надають образові тільки зовнішньої характерності, але при цьому створений образ не має внутрішньої барви, не має справжнього змісту.

Ролі стариків здебільшого бувають схожі одна на одну. І з

простої причини: звичайно актор для зображення стариків бере якийсь особливий, установлений віками в театрі шепелявий «тончик», і цим уся справа кінчається. Ясно, що при такій манері гри, одна роль старика буде точнісінько схожа на другу, бо в такого актора вся справа лише в цьому тоні. Товариші часто сміються на репетиції, публіка іноді сміється на спектаклі, але на цьому все й кінчається — радощів творчості тут немає, немає внутрішньої барви, а одна лише зовнішня характерність. Звичайно, сама по собі ця манера і цікава і смішна, але під неї не підведеш нутра. При такій манері роль не може рости, а вона губить актора, бо заважає прорватись живому почуттю. У такого актора є кілька тонів для різних ролей, але все це звучить однаково фальшиво й одноманітно.

У нас в театрі свого часу теж була така манера: ми намагалися грати характерно, щоб не бути схожими на себе. Тому всі говорили, особливо на перших репетиціях, якимись не існуючими на світі голосами: то хрипіли, то свистіли, то гугнявили, і самі почували, що ролі чимось гальмуються. І ось, накривлявшись таким чином на тридцяти репетиціях і переконавшись, що ролі все-таки не йдуть, ми кидали це кривляння і йшли від самих себе, змінюючи головним чином саму манеру говорити. І тоді почували, як два пуди зайвого орнаменту спадали з нас. Ставало соромно, що ми, дорослі люди, так кривлялись.

І зараз ще багато які актори чомусь вважають, що в кожній новій ролі треба обов'язково змінювати голос. А це неправильно. Свого голосу не зміниш. Якщо актор візьме голос не свого діапазону, то роль звучатиме монотонно, — і це цілком зрозуміло: тонірувати на чужому голосі важче, ніж на своєму. Коли роль невелика, ще можна взяти таку характерність, можна похрокувати, — за це ще, може, похвалять: «Який оригінальний тон!» Але коли роль велика, я такої характерності не взяв би. Коли довго будеш нудно говорити, публіка почне просто нудитися. Коли актор обов'язково хоче внести щось істотно нове в свій говір, йому зовсім не треба змінювати голос, досить тільки змінити манеру говорити. У такому разі змінюється не тембр голосу, а манера мовлення, і це вже не може перешкодити акторові або глядачеві. Хороші актори так і роблять. У Хмельова, наприклад, в «Гарячому серці» і в «Дядюшчиному сні», та, мабуть, і в кожній новій ролі, — інша манера говорити, незважаючи на те, що голос один і той самий. Та, крім того, є ж майстри, які мають чудовий голос, і коли вони почнуть ламати свій голос і в ньому їх внутрішнє «я» не звучатиме, це досягнення невелике. Кожному акторові треба домагатися, щоб у його голосі звучало його живе «я», а не вигадана, нарочита манера. Тоді це буде добре. Інакше вийде нудно, і ця манера усиплятиме, а не радуватиме.

Іноді актор, коли йому доводиться грати багато ролей, а готувати їх немає часу, намагається вийти із цього становища

шляхом наслідування. Особливо цим зловживають актори молоді. Але мушу сказати, що це допомагає мало. По суті, тут справа не йде далі того ж самого «тончика».

Я пам'ятаю, як за молодих років я грав у Ярославлі. Грати доводилось по шістдесят ролей на рік, і ролі часто великі, і «скопувати» їх було ніколи. Але я бачив у Москві таких характерних акторів, як Правдін, Макшеєв, і я, грішним ділом, іноді думав: «Дай-но махну під Правдіна». Або йшов під Макшеєва, під його манеру говорити. Я знав, що в Ярославлі їх мало знають, ось і починав показувати. Це в якійсь мірі мені допомагало, я почував, що я в щось одягнений. Але через мене це проходило тільки краєм, а більше йшло все від того самого «тончика». Я не виходив зовсім пустим на сцену, але я грішив, я почував, що все це крадене, чуже вбрання.

З а п и т а н н я. Що таке акторське перевтілення, і чи треба акторові перевтілюватись?

І. М. М о с к в і н. Що тут можна сказати? Звичайно, перевтілюватися акторові необхідно. Хороший я буду, якщо царя Федора гратиму, як Єпіходова, і не буду перевтілюватись! Перевтілюються й інші актори. Граючи різні ролі, внутрішньо перевтілювався Степан Кузнецов, Василь Іванович Качалов, граючи Барона, Анатему, Юлія Цезаря, Чацького, Бардіна, звичайно, повинен був перевтілюватись.

Але питання про перевтілення тісно пов'язане з питанням про те, як знайти потрібний образ і як акторові увійти в нього. Багато з того, що я говорив раніше, було присвячено цьому питанню. Додам ще.

Велике значення в змалюванні образу має жест. Коли простежити за кожною людиною, то в кожної можна підмітити свій характерний жест, що відрізняє її від інших людей. Я особисто завжди дуже велику увагу звертаю на жест. Адже крім характерного тону є й характерний жест. Деякі жести дуже сильно малюють внутрішній образ.

Візьму, наприклад, роль штабс-капітана Снєгірьова з «Братів Карамазових». Достоєвський писав про нього, що ця людина «стрясається», а це означало, що він повинен бути хворобливим і нервовим. Отже, тут треба було знайти три-чотири жести, що визначають військового, загнаного долею, приголомшеного навіки, і якщо вони вірно знайдені, можна одразу відчути, що ти підходиш через жест до образу. Широких жестів у Снєгірьова не може бути, у нього не може бути розкидастості. Вся його характерність мені здавалась у нервових, тонких пальцях та в нервовому блиску очей. Коли ж у Снєгірьові дозволити собі широкий жест, — це буде помилка. Але якщо жест скупий, дрібний, тоді виходить тендітна, слаба, прозора, ніби фарфорова фігурка.

У своїй практиці я завжди прагну того, щоб у різних ролях у мене не було однакових, властивих мені жестів...

А взагалі в усякій ролі акторові необхідно бути скупим на жести. А то буває так, що актор придумає кілька непоганих жестів, властивих і характерних для даної його ролі, а потім починає додавати ще свої власні. І виходить карусель: три-чотири непоганих жести тонуть у незліченних твоїх власних.

Жести і всі рухи актора в кожній ролі повинні бути витримані в певному ритмі і темпі. Причому вони повинні, звичайно, відповідати внутрішньому образові ролі.

У ролі Луки я в кінці першого акту виходжу з мітлою та з ящиком. Мене підзиває Анна, і у нас з нею починається тиха розмова. Уся сцена йде в повільному темпі. При цьому повільному темпі у мене і кроки інші, я й мітлу держу в руках інакше, я її даремно не перекину з однієї руки до другої, бо перебуваю в певному ритмі, і різким рухом я його порушу. Якщо я почну перекидати мітлу швидко й широко, в цьому буде щось образливе у відношенні до всієї сцени. Крім того цим я приверну до мітли увагу публіки, що теж ні до чого. А в повільному темпі глядач і не подивиться на мою мітлу. Вгадати ритм сцени і музично, в розумінні вірної тональності голосів, провести її — насолода.

З а п и т а н н я. Як пояснити таке становище, коли граєш легко, а публіка тебе не приймає? І навпаки, граєш важко, здається, що провалюєш роль, а збоку виявляється — добре?

І. М. М о с к в і н. ...Тут, мені здається, справа в тому, що актор часто вважає за легкість звичний для нього стан. Йому здається, що грати легко, бо у нього є, можливо, правильний «тончик», і він іноді думає: «Ось цей «тончик» я в такій-то п'єсі не до кінця використав, а ось тут я його ще розроблю». Але біда в тому, що він так «тончиком» і залишається, не зачіпаючи внутрішніх струн, і грається йому добре тому, що у нього є вже набитий «тончиком» свій штамп, а на штампі грати неважко.

Але може бути і так: актор вийшов на сцену, кинув звичне для нього акторське самопочуття і починає шукати на сцені життя. Він починає думати про те, як спілкуватись йому з партнером, як викликати життєве самопочуття. Тут, звичайно, акторові потрібен творчий стан. Треба, щоб організм був теплий, творчо розкритий, живий. Це вимагає від нього затрати фізичних і моральних сил. Коли актор грає так, він своєю правдою може заразити глядача, і той, почуваючи правду, сприймає його гру легко, незважаючи на те, що, може, в дійсності акторові це коштувало величезних зусиль і він дуже стомився, бо був у справжньому творчому стані. У нього в цей момент була розвинена увага, сприйняття, бажання віддати все партнерові і все взяти від нього, а такий стан дістається не легко.

Звідси і невірне уявлення про те, що коли актор грав легко — значить, добре. Грав легко тому, що грав на акторських штампах. І навпаки, високе творче напруження духовних сил актора, що породжує життєву правду в його виконанні, полегшує сприймання глядача, хоч самому акторові іноді здається, що йому грати було важко.

Але треба сказати, що той, хто сидить у залі глядачів, може помилитися, — він може спритне й розв'язне виконання якогонебудь моторного актора оцінити дуже високо і не помітити правдивого, вдумливого виконання його партнера.

Старому акторові легше оцінити свою гру, ніж молодому. Коли мені, наприклад, здається, що я грав добре, то найчастіше це й буває добре. Але молодий актор може тут заплутатись. У старого ж актора розвинене вухо, а головне, у нього є життєве самопочуття на сцені, і це життєве самопочуття впливає заспокійливо. Коли він іде по лінії життєвої правди, тоді йому добре й приємно на сцені. А коли він збивається з цієї лінії, тоді в глибині душі весь час щось твердить: «Ой, брешеш! Ой, брешеш!»

З а п и т а н н я. Як грати роль, не заштамповуючи, коли доводиться грати її протягом кількох років? Як грати, зберігаючи для глядача початкову яскравість вистави?

І. М. М о с к в і н. ...Збереження ролі залежить насамперед від того, як ця роль створена. Якщо роль складена із спогадів, узятих із старих ролей, зіграних раніше образів, якщо в ній немає нічого живого й органічного, така роль швидше заштамповується, і зробити її знову справжньою важко. Коли ж роль з самого початку створюється по-живому, тоді її можна довше зберегти. Вона наповнюється живими людськими почуттями, і ці почуття будуть весь час пронизувати роль і живити її, — людські почуття багатогранні без кінця.

Треба почувати правду на сцені. Треба уважно, по-життєвому серйозно ставитись до всього, що діється на сцені. Якщо актор буде неуважний, тим самим він зриватиме роль, засмічуватиме її, і тоді піде акторська брехня. Актор мусить бути дуже причепливим до себе. Він не повинен забувати, що маленькі правди, про які я говорив раніше, дуже допомагають на сцені. Якщо ж він не бреше на сцені, а все приймає за правду, то це його живитиме, фантазія його піде в хорошу сторону і почне його хвилювати.

Актор повинен прагнути гостроти переживання того, що відбувається на сцені. Якщо він подивиться більш гостро на все те, що його оточує, то це вже буде міняти роль. Він стане грати зосередженіше, тихше, у нього з'явиться час для того, щоб зупинитись і подумати, і тоді роль почне світитися внутрішнім вогнем.

Дуже важливо підтримувати спілкування на сцені, не зами-

каючись у коробочку своєї ролі. Адже партнери теж по-різному грають у спектаклі, і якщо актор по-справжньому спілкується, це може добре освіжити його роль, бо уважне ставлення до партнера може багато в чому допомогти. Я на сцені дуже часто сам відчуваю це.

Звичайно, увійти в образ, в роль так, щоб вона була свіжою й новою, коли її довго граєш, — справа не легка. Це вимагає іноді великої праці...

У мене бували такі дні: прийду до вбиральні, подивлюсь на себе в дзеркало і бачу не обличчя царя Федора, а обличчя розбійника якогось, а якщо не розбійника, то дуже злої людини. Просто дивитись неприємно! Я це пояснюю собі тим, що сам організм чинить опір тому випробуванню, яке готується йому через годину-півтори (я маю на увазі трагічні ролі). Починаю класти на обличчя фарби, але вони не кладуться, — не кладуться тому, що у мене нутро не підготовлене. Обличчя у мене буденне, невдоволене, а я повинен показати чистого голуба з кришталевою душею.

Тут доводиться витратити немало зусиль, щоб внутрішньо переключитись і примусити себе увійти в образ. Так іноді сидиш перед дзеркалом чверть години, потім починаєш гримуватись, мимоволі думаючи про роль. І поступово починаєш помічати, як обличчя стає таким, як треба, як очі м'якшають, піднімаються трошки брови, розкриваються очі, у них з'являється м'якість. Ось і необхідна худорба! Це починає мене заражати. А вже коли вдягаю чобіт на високому підборі і золотий костюм, то почуваю, що втрачаю москвінське, звичне мені відчування і здобуваю відчування образу царя Федора.

Але якби я прийшов у театр за кілька хвилин до початку спектаклю і зразу вийшов на сцену, я так і не відчув би себе царем Федором, хоч і був би в гримі та в костюмі.

Якщо я довго граю одну й ту саму роль і починаю відчувати, що заштамповую її, — а я це відчуваю завжди сам, — я починаю змінювати задачі. Наприклад, роль Федора в «Царі Федорі Іоанновичі» я граю вже тридцять дев'ять років. І коли п'єсу не так давно відновили, мені довелось роль переглянути, бо вперше я грав її двадцятичотирьохрічним юнаком, а тепер мені шістдесят три роки.

За молодих років я був більш нервовим і дуже швидким у рухах і тому мимоволі дуже жваво відгукувався на все, що відбувається на сцені. А головне, дуже швидко й різко рухався. Тепер, при відновленні ролі царя Федора, я зрозумів, що коли я в свої шістдесят три роки буду таким же швидким у рухах, то можу потрапити в комічне становище, бо велика рухливість і легкість рухів уже не властиві моєму організмові, вони здаватимуться неприродними при моїх роках і повноті. І я вирішив бути в цій ролі більш споглядальним і задумливим і перебудував роль, зробивши її спокійнішою. Це мені дуже допомогло.

Я тепер грав з приглядкою, подовгу вдумливо дивився в очі своїх партнерів і не робив усе одразу, як це було раніше. Це мене дуже живило, бо не можна дивитись в очі і нічого не бачити. Коли ж я почуваю органічні, живі очі партнера, це не може пройти повз мене...

У ролі Єпіходова я по-різному сприймаю його невдачі — інколи більш легковажно, а інколи більш трагічно. І при цьому я помітив, що чим трагічніше переживає Єпіходов усе, що з ним трапляється, тим комічніше виходить образ, тим веселіше приймає його глядач. Я бачив, як інші актори грали цю роль, намагаючись бути смішними, і смішно не було. Але чим трагічніше граєш цю роль, тим більше регоче публіка, а відбувається це, мені здається, тому, що я внутрішньо для себе пропускаю образ крізь призму сміху, а публіці цього не показую.

Мастера театра об искусстве актера.
Госкультпросветиздат, М., 1953.

К. О. Марджанов

(1873—1933)

Відомий режисер, реформатор грузинської сцени Коте Марджанішвілі працював на російській сцені під ім'ям Костянтина Олександровича Марджанова.

К. Марджанов народився в Грузії. Після закінчення Тифліської гімназії він вступає до грузинського театру, а згодом працює в російських провінціальних трупах.

Режисерська діяльність Марджанова починається в 1900 р. З 1904 р. він працює вже як головний режисер у російському театрі в Ризі. Особливо великим успіхом користувалася його постановка «Дачників» М. Горького, яку театр показав під час гастролей у Москві.

Міцна дружба зв'язувала К. Марджанова з М. Горьким. З його доручення молодий режисер виконував різні завдання по революційній роботі, за що й був заарештований.

Після звільнення К. Марджанов працює в театрах Харкова, Києва, Одеси. В 1910 р. К. С. Станіславський та В. І. Немирович-Данченко запрошують його до Московського Художнього театру.

У числі постановок Марджанова у МХТ — «Пер Гюнт» Ібсена.

Після трьох років праці К. Марджанов залишає МХТ і в 1913 р. засновує в Москві «Свободний театр», де намагається поєднати всі театральні жанри — оперу, драму, балет і оперету. Через формалістичні збочення, яких допустився Марджанов, вистави «Свободного театру» не мали успіху, і він припинив своє існування.

Згодом К. Марджанов ставить ряд спектаклів у петербурзькому Палас-театрі та в Троїцькому театрі. 1919 р. він приїжджає до звільненого Червоною Армією Києва, де й займає посаду головного режисера всіх націоналізованих театрів (близько десяти). У російському театрі (колишньому Соловцовському) він здійснює кращу свою постановку — героїко-романтичний спектакль «Фуенте Овехуна», який увійшов в історію радянського театру.

Пізніше Марджанов працює в ленінградському Театрі комічної опери.

У 1922 р. він повертається в Грузію і ставить у театрі ім. Руставелі «Фуенте Овехуна», «Гамлет», «Міщанин у дворянстві» та ін. У ці ж роки він працює і в кіно, де створює фільми «Овод», «Люлька комунара».

З 1928 р. видатний режисер очолює Кутаїський театр, якому постановою радянського уряду в 1930 р. було присвоєне ім'я Марджанішвілі.

Перебуваючи 1930 р. на гастролях у Москві, цей театр показав нові постановки, здійснені К. Марджановим: «У саме серце» Ш. Дадіані, «Уріель Акоста» К. Гуцкова та ін.

У кращих своїх виставах К. Марджанов домагався єдності змісту й форми, глибокої ідейності, художньої виразності. Вони відзначались багатством вигадки й яскравою театральністю.

За видатні заслуги в галузі радянського театрального мистецтва К. Марджанову було присвоєно звання народного артиста республіки.

ПРО РОБОТУ РЕЖИСЕРА[1]

Перше ніж дати визначення режисера, треба визначити, що таке театр. Театр складається з трьох безпосередніх учасників спектаклю — автора, актора й глядача. За відсутності хоча б одного з цих елементів театр не може існувати. Театр не є творчість, що залишає після себе відчутний слід. Художник, наприклад, залишає картину, скульптор — статую, а театр живе виключно в часі і притому дуже обмеженому. Режисер у театрі зовсім не є головним елементом творчості. Без режисера, щоправда, театр не помре, але все ж без нього в наші дні працювати не слід.

Місце й роль режисера в театрі: точно врахувати головні елементи театру, об'єднати всі елементи сцени, гармонійно їх оформити, правильно врахувати співвідношення творчих сил. Правильно визначаючи — режисер є хороший глядач. Театр є мистецтво синтетичне. До театру приходять художники, музиканти, хореографи і т. д. За такого становища, звичайно, потрібна людина, яка визначає кожному з елементів сцени своє місце і об'єднує всі ці елементи в художньо цілий твір.

Театр хороший, коли всі творчі сили беруть участь у ньому однаковою мірою і коли всі елементи сцени використані доцільно. Були моменти в російському театрі (під час кризи драматургії), коли театр спирався на художника. Але це був уже не театр. Поганий театр, коли демонструє декорація.

Як повинен підходити режисер до п'єси?

Більшість режисерів захоплюється зоровою частиною театру. Це спостерігається не тільки в драматичних гуртках, але й у великих театрах.

Суть театру не в зовнішності, а у внутрішньому змісті.

Головна робота режисера — розкрити текст і зуміти застосувати його до даних сил театру для найкращого сприймання глядачем. Якщо в театрі є актори різних шкіл, то робота з ними дуже утруднюється.

Коли я починав працювати в галузі режисури, то головну увагу звертав на мізансцени, на зовнішність. Потім я усвідомив, що це була велика помилка. Насамперед і режисерові, і всім учасникам спектаклю треба як слід усвідомити думку автора. Треба насамперед гарненько розкусити п'єсу, добре її продумати. Розібравши п'єсу з акторами, встановивши спільну точку, найголовніше — акторську точку, треба її мізансценувати.

[1] Із стенограми доповіді в Тбілісі 22 квітня 1929 року.

Декорація повинна певним чином підкреслювати характер і персонажі п'єси.

Ролі треба розподіляти за темпераментом акторів, а не за своїм бажанням. Завдання режисера — якнайвиразніше уявити собі, що хоче актор, а потім допомогти йому правильно це передати. Щоб вести роботу так, треба добре знати колектив, яким керуєш. Художньо цінним спектакль буде тоді, коли є колективна спайка акторів...

Запитання. Чи підходить ваше визначення режисера театру й до режисера кіно?

Відповідь. Ні, не підходить. Театр треба чути, кіно — бачити. Режисер, який у театрі не чує, — не режисер театру. Режисер у кіно, який не бачить, — не режисер кіно. В кіно на першому плані — зовнішність. Тому режисер театру часто провалюється в кіно, так трапилося й зі мною.

Запитання. Ви сказали, що з акторами різних шкіл режисерові неможливо здійснювати свої завдання. У вас у театрі актори різних шкіл. Як же ви працюєте з ними?

Відповідь. Тяжко працювати. Інший на моєму місці давно б задихнувся. Я їх нівелюю. Це безумовно важко, але в цьому й полягає робота режисера.

Запитання. Чи можна створити художню постановку в клубних умовах?

Відповідь. Звичайно, можна. Головне, щоб актори добре передавали думку автора.

Запитання. Чи має право режисер вносити ідеологічні зміни в п'єсу?

Відповідь. Звичайно, ні.

Запитання. Що треба робити акторові на сцені, коли йому нічого говорити? Часто його мімічна гра сприймається глядачем погано, застигнути і нічого не робити — для актора річ важка.

Відповідь. На сцені кожний актор повинен бути тісно зв'язаний із своїм партнером і почувати все, що відбувається навколо. Якщо все це буде так, то актор відповідно проведе й мімічну гру.

Запитання. Для режисера актор являє собою манекен (як це практикується тепер) чи він теж творець спектаклю?

Відповідь. На сцені актор, безумовно, творець. Режисер, який з актора робить манекен, занапащає театр.

Запитання. Як ви передаєте акторові свій режисерський задум?

Відповідь. Усе залежить від актора. Якщо актор не цілком засвоїв мою думку, то мені доводиться наказувати йому, підштовхувати, вказувати шляхи. Часто актор дуже легко розуміє мене, і тоді робота значно полегшується.

Запитання. Розробку п'єси ви проводите з художником, композитором і актором окремо чи водночас?

Відповідь. Мушу вам признатися, що над п'єсою я працюю спочатку з художником і композитором, а потім уже з акторами. Якщо треба підготувати до постановки велику кількість п'єс, мені доводиться йти цим неправильним шляхом, бо мені заздалегідь треба враховувати технічні можливості театру. Звичайно, це неправильно...

Запитання. Як ви підходите до підготовки нових кадрів режисерів?

Відповідь. Молодому режисерові треба дати самостійну постановку і потім указувати йому на помилки, які він допустить...

Запитання. У газетах було оголошено, що ви робите доповідь на тему — як ви працюєте в театрі. Бажано, щоб ви розповіли про це.

Відповідь. Я сорок років працюю в театрі. Щоб усе розповісти, потрібно принаймні десять днів.

Запитання. Чи може добрий актор виконувати і трагічні і комічні ролі?

Відповідь. Залежить від діапазону актора. Наприклад, Чехов цілком справляється з цим завданням. У нас Ушангі Чхеїдзе також може сполучати два таких амплуа.

Запитання. Чим пояснити, що в наш час режисер займає в театрі найперше становище, а актори відсунуті на другий план?

Відповідь. Пояснюється це відсутністю добрих акторів.

Запитання. Чи можна поставити при червоних кутках такі п'єси, як «Розлом»?

Відповідь. Усе можливе, якщо упор буде зроблено на виявлення внутрішнього змісту п'єси, а не на зовнішність спектаклю...

Запитання. Якщо до вас прийти, чи допоможете ви розібратися в цілому ряді суто режисерських питань, про які не хотілося б тут говорити?

Відповідь. Я буду дуже радий.

Запитання. Як ви прийшли до театру?

Відповідь. Був поганим актором, тому й пішов у режисери. (Сміх.)

Запитання. Режисером не родяться, а робляться. Ви зовсім не сказали про те, що режисерові найперше потрібна освіта. Неосвічений режисер ніколи не буде ні Марджановим, ні Станіславським, ні Крегом. Скажіть про це кілька слів.

Відповідь. Загальний розвиток потрібен кожному режисерові. Особливої режисерської науки немає. Та вона нічого й не дасть йому, якщо він не вміє почувати...

Государственный театр им. Марджанишвили. Юбилейный сборник. Вид. Театру ім. Марджанішвілі, Тбілісі, 1939.

І. О. Мар'яненко

Іван Олександрович Мар'яненко (Петляшенко) народився 1878 р. в сім'ї коваля.

Після закінчення школи Мар'яненко вступає до трупи М. Л. Кропивницького. Праця під керівництвом видатного майстра збагатила молодого артиста знанням законів сцени, спрямувала його талант по шляху реалізму й життєвої правди. Це була справжня школа акторської майстерності, з якої Мар'яненко вийшов досвідченим діячем сценічного мистецтва, вірним послідовником ідей свого вчителя.

В 1899—1905 рр. І. Мар'яненко працює в трупі Суслова, виконуючи провідні ролі. Але ідейний та художній рівень трупи не міг задовольнити його. Настанови М. Л. Кропивницького, знайомство з творчістю видатних російських акторів — Мамонта Дальського, Комісаржевської і особливо акторів Московського Художнього театру спонукують Мар'яненка вимогливо підійти до своєї творчості, поставити перед собою великі завдання.

У 1906 р. Мар'яненко переходить до театру М. Садовського. Тут вперше на українській сцені було поставлено п'єсу М. Гоголя «Ревізор», в якій Мар'яненко виконав роль Хлестакова. У цьому ж театрі він створив образи Жадова («Доходне місце» О. Островського), Дон Жуана («Камінний господар» Л. Українки) та багато інших.

Перед Жовтневою революцією Мар'яненко очолював український театр у Києві, в якому виступали М. Заньковецька та П. Саксаганський. Після 1917 р. він працює в театрі ім. Шевченка (що згодом перейшов до Дніпропетровська), з 1923 р. — в харківському театрі «Березіль» (пізніше — театр ім. Т. Шевченка).

Вихований на реалістичних традиціях М. Кропивницького й М. Заньковецької, П. Саксаганського й М. Садовського, І. Мар'яненко приніс на сцену радянського театру високу реалістичну майстерність, великий сценічний досвід. Невтомна праця, великий талант, знання життя допомагають артистові вирішувати новаторські завдання, виконуючи ролі в п'єсах радянських драматургів. Створені ним образи Стрижня («Загибель ескадри»), Кузьми Рижова («Правда»), Береста («Платон Кречет»), Богдана Хмельницького («Богдан Хмельницький») — у п'єсах О. Корнійчука, Ярослава Мудрого — в однойменній п'єсі І. Кочерги, Штефана Петрича («Любов на світанні» Я. Галана) та ін. свідчить не лише про надзвичайно широкий діапазон творчого обдарування артиста, а й про нове зростання й поглиблення його майстерності.

Мар'яненко створив чимало яскравих образів також у п'єсах класичного репертуару: Феноген («Хазяїн), Омелько («Мартин Боруля»), Хома Кичатий («Назар Стодоля»).

І. О. Мар'яненко — досвідчений педагог, автор мемуарів про корифеїв української сцени — «Минуле українського театру».

Визначному майстрові української радянської сцени присвоєно почесні звання народного артиста СРСР, лауреата Сталінської премії. За видатні заслуги в розвитку радянського театру І. О. Мар'яненко нагороджений орденами Леніна й Трудового Червоного Прапора.

МИНУЛЕ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

ДЕБЮТ

Молодим, ще зовсім зеленим хлопцем, працюючи сценаріусом, я перебував під чарами акторського генія Марка Лукича [1]. Моїм обов'язком було стежити за виходами акторів, керувати ходом вистави. Але я часто забував про все і вбирав у себе кожне слово, кожну інтонацію, кожен подих талановитого актора. Мені здавалось, що найлегше грати на сцені так, як грав Марко Лукич, бо це ж просто, правдиво, ніби в справжньому житті. Мені і в голову не приходило, що цієї простоти і правди Марко Лукич досягав колосальною попередньою працею над образом.

У вільний час я виголошував цілі тиради з ролей Кропивницького, намагаючись точно скопіювати його своїм напівхлоп'ячим голосом. Коли мені почали давати невеличкі ролі, то я, замість того щоб відштовхнутись від свого психо-фізичного акторського матеріалу, спочатку уявляв, як це могло звучати у Марка Лукича, а потім уже просто копіював його. Звичайно, почувалась фальш, яку я помічав, але не знав, як її позбутися.

Пам'ятаю свій перший виступ в ролі Гарасима в п'єсі Кропивницького «Чмир». У мене було кілька фраз. Вискочив я на сцену переляканий, а як глянув на публіку — потерпли руки й ноги, оглух і прикипів на місці. Партнерша, артистка Азовська, вже подала репліку, а я не можу розкрити рота, в горлі пересохло. З-за куліс підказують, суфлер вголос читає мені текст ролі, а я мовчки стою. В залі почувся легкий сміх. Тоді моя партнерша підбігла, струсонула мене за плечі і голосно крикнула: «Ти чуєш? Хоч би й до смерті тебе не бачити!» Стовбняк минув— і я не своїм, якимсь диким, хрипким голосом випалив: «Слухай ти, моднице, ти чого так закопилила губу?» В залі—вибух сміху, а я, нанизуючи слова на слова, рвучи репліки, випалив свій текст і прожогом утік за куліси. Марко Лукич і решта виконавців зустріли моне дружнім сміхом, підбадьорили і запевнили, що це трапляється з багатьма дебютантами.

Та коли в першому випадку мене врятувала моя партнерша, то в другому я опинився на сцені один. Це було в «Запорожці за Дунаєм», де я грав роль козака Прокопа, вставлену для сюжетного посилення. Треба було виголосити погрозливий, «котурновий» монолог на адресу Оксани. Цю роль передав мені актор Вукотич, він же й підготовляв мене до виступу. Мальовничий

[1] Кропивницького.

козацький костюм і фальшивий текст мимохіть поставили мене на котурни. Доки я тримався рукою за дерево, то ще сяк-так, а коли довелось у гніві виступити на авансцену, я так м'язово затис своє тіло, що аж очі мені налилися кров'ю і кинджал врізався у пальці. За кулісами я ледве віддихався, обливаючись потом, ніби зіграв цілу важку дію. Несвідомо копіюючи Вукотича, я мало не зірвав собі голосу від напруження.

На другий день Марко Лукич довго пояснявмені, що життєва правда на сцені — це не копія з життя, а художнє відтворення його, що переживання на сцені уявні і треба завжди контролювати свої вчинки під час виконання, економно витрачаючи емоційне напруження, що м'язове затиснення йде від перенапруження, воно збіднює акторські засоби впливу і навіть шкодить здоров'ю. Я затямлював кожне слово свого вчителя і з усіх сил намагався позбутися своїх вад. Дуже мені шкодила соромливість, — я соромився й боявся цього загадкового, вибагливого й примхливого глядача.

Мені дуже подобалась вистава «Олеся» і невеличка в ній роль Власа. Як помреж, я мусив по ходу дії перегукуватися з-за лаштунків з актором Вукотичем, що грав Власа. Слідкуючи за виходами, я весь час перебував в емоційному стані цього сухотного хлопця, який був такий близький і рідний мені своєю вдачею і навіть життєвою ситуацією. Розуміється, роль я знав прекрасно, і часто, залишаючись крадькома в театрі, коли там нікого не було, вичитував цю роль уголос. Нарешті мені пощастило. Актор Вукотич мусив виїхати на якийсь час у своїх справах. Щоб не ламати репертуару, він, знаючи мою мрію, опрацював зі мною роль Власа. Коли я прочитав її Маркові Лукичу, йому сподобалась моя щирість і схвильованість, і він почав працювати зі мною у вільний від репетицій час.

Насамперед Марко Лукич порадив мені викликати в пам'яті наше вбоге село з його злиденним і безпросвітним життям, згадати взаємини між паном і бідаком, щоб зрозуміти Власову настороженість з Олесею, яка хоч і була проста, щира, негорда, а все ж таки панночка, дочка новоявленого поміщика. Влас усім своїм єством тягнеться до цієї прекрасної дівчини, але усвідомлення соціальної нерівності гальмує його почуття, і парубок ховає його під гострослов'ям, напускною байдужістю та докорами. У цій боротьбі між почуттям і неможливістю виявити його — основний ключ до вирішення ролі.

Мені довго не давалася сцена на березі річки, збудована на тонких контрастних переходах від основної лірично-почуттєвої лінії до побутових ділових зауважень, як треба ловити рибу тощо. Ці зауваження були то одноманітні, то занадто вже гострі, і важко було, раз у раз відхиляючись, знову повертатись до основного ліричного настрою.

Нарешті, після наполегливої роботи, мене випустили на сцену. Протягом вистави, не завжди в достатній мірі контролюючи свої

вчинки я жив радощами, а більше горем цього вбогого селянського хлопця, близького мені ще й тим, що я теж був тоді хворий на легені.

Тиша в залі, напружена увага, реакції на окремі репліки, а під кінець — дружні оплески і в залі і за кулісами були мені нагородою. Я відчув, що вже ніколи не зійду з артистичного шляху.

Я поринув з головою в театр, вбираючи в себе все багатство народних мелодій, десятки сценічних образів бідаків-наймитів, скривджених покриток, і жив їхнім життям, навіть не граючи, а лише спостерігаючи гру інших акторів. Поза сценою я майже не мав свого особистого життя.

Робота в театрі Кропивницького з перших же років навчила мене, по-перше, шукати в грі на сцені життєвої правди, тобто реалізму, а по-друге—вперто працювати над собою і любити театральне мистецтво.

НА РЕПЕТИЦІЇ «НАЙМИЧКИ»

1903 року трупа О. З. Суслова [1] грала в Петербурзі, в театрі «Пассаж». Розуміючи всю вагу і відповідальність цих гастролей, Суслов умовив приїхати і М. К. Заньковецьку.

Пам'ятаю репетицію і першу виставу з Марією Костянтинівною. Це була «Наймичка» І. К. Тобілевича. Заньковецька грала наймичку Харитину, а я—наймита Панаса. Куркуля Цокуля грав О. З. Суслов.

Марія Костянтинівна почала пробу тихенько, ніби приміряючись до ролі, а головне, очевидно,— до нових для неї партнерів, розпізнаючи їхні методи гри. І тільки у фіналі Наймичка-Заньковецька вибігла на сцену з переляканими вкрай очима і одчайдушним криком: «То не я, то не я розбила, то — панич!..» Подитячому зібгавшись у клубочок, вона вся затрусилась під ударами шинкарки. Далі, стримуючи ридання, на матовому грудному тембрі закінчила фінальну сцену невеличким монологом. Ця сцена вразила нас і новизною технічного прийому, і величезною правдивістю. Так пройшла перша дія.

В другій дії Марія Костянтинівна трохи занепокоїлась, бо Суслов-Цокуль у дуже тонкій інтимній сцені з Харитиною не зміг знайти потрібного тону і почав трохи награвати, із штучною піднесеністю адресуючись до публіки. Марія Костянтинівна дуже коректно попросила партнера шукати взаємозв'язку з нею, щоб в облудному ошуканстві Цокуля було більше «щирості», правдивості, щоб Харитина змогла повірити в його «щиросерді, батьківські» почуття. Повторювали сцену кілька разів. Нарешті спільний тон і контакт якось налагодились. Другу дію Заньковецька закінчила теплою згадкою про страдницю-матір, у надії, що, може, хоч їй, сироті, усміхнеться доля.

[1] О. З. Суслов — український актор, режисер, антрепренер.

У третій дії Панас, глибоко ображений зрадою дівчини, з якою він збирався одружитися, вперше зустрічається на сцені з Харитиною... Я був дуже схвильований попереднім ходом репетиції з частими зупинками, виправляннями. Крім того мені заважала моя погана вдача—занадто вже велика соромливість. Я довго не міг знайти творчого спокою, зосередитись. Так пройшов діалог з дідом, потім невеличкий монолог — скарга на зрадницю. Нарешті — сцена освідчення Харитини в коханні. Пам'ятаю як зараз: Марія Костянтинівна несміливо підійшла — і почала діалог. Тихо, чуло, ласкаво бринів її голос. Від нервування я спочатку ніяк не міг взяти себе в руки і відповідати на репліки,— сльози від попереднього настрою стискали горло. Марія Костянтинівна зрозуміла мій стан, усміхнулась і, щоб підбадьорити мене, порадила вчитись володіти нервовою системою. Після кількох проб діалог почав більш-менш налагоджуватись. Але хвилювання мене не кидало. Я відчував і розумів, що моя нова партнерша користується якимись новими для мене засобами перевтілення в роль. Але якими?..

Вражала її простота, щирість, безпосередність, правдивість і разом величезна глибина почуття при економії голосового звучання і пластичного виразу. Незважаючи на трагічну ситуацію в розвиткові образу, артистка внутрішньо ніби променіє якимсь сяйвом. Уся її роль наскрізь пройнята одним прагненням: знайти своє маленьке сирітське щастя серед чужих, черствих і байдужих людей. Таке трактування значною мірою рятувало роль від мелодраматичності, в яку легко впадали інші актриси.

В діалозі я ловив себе на тому, що більше живу почуттями не своєї ролі, а ролі партнерші, особливо коли вона якось по-дитячому признається, що любить Панаса. Тут було стільки переконливої і чистої віри в своє право на щастя!.. Я опановую себе і, обурений вчинком зрадниці Марусі, грубо відштовхую Харитину і відходжу геть. На це Марія Костянтинівна, знову якось по-дитячому, безпорадно хлипаючи, подає свій текст. І це хлипання цілком скоряє своєю безпосередністю.

Далі йде сцена з «хрещеним батьком» Цокулем, який облудно пропонує: «А ти, на злість Панасові, полюби мене, то й будеш щаслива...» Спочатку — розгубленість. Потім вона усвідомлює все. «На злість... і щаслива...» — з невимовним болем проказує Харитина—Заньковецька. І ось із самої глибини душі знайомою народною мелодією, якимсь віолончельним протяжним квилінням линули нарікання на Панаса, скарга на свою гірку долю. І, нарешті, під завісу прориває ться глибоке, приглушене ридання.

У четвертій дії збезчещена Харитина немов здерев'яніла: автоматично рухається, автоматично відповідає, «сяде — сидить, як тума». У сцені з Цокулем вона потроху приходить до пам'яті, розуміє страшну дійсність, усю безодню свого «гріха»... З жахом і відчаєм повторює: «Минулого не вернеш...» Протягом великої сцени чути і муки, і гнів на себе й на весь світ, і якийсь роз-

пачливий стогін, і безмежний жаль за тим, чого «не вернеш»,— за втраченою радістю своєї дитячої чистоти... Нарешті, в ній збуджується протест проти гвалтівника. Вона випростується, голова її високо піднята, очі пашать вогнем, голос клекоче в грудях, з неймовірною силою вона жбурляє обвинувачення звідникові. І раптом зриває з себе намисто, дорогі дукачі, кидає їх катюзі-баламутові і прожогом, як несамовита, вибігає з хати. Ми, актори, завмерли, а Суслов довго не міг продовжувати репетицію.

П'ята дія відбувається біля млина на леваді. Далеко співають хлопці й дівчата. Чути сміх. Харитина-Заньковецька знову тиха, вся заглиблена в собі. Вона втекла від людей, шукає смерті... Для чого жити? Панас відштовхнув... Ірод-хазяїн назнущався... Нема поради... Сама-самісінька... Припадає до землі, викликаючи померлу матір, і гірко тужить...

Сцена справляє незабутнє враження. В цьому тужінні є елементи ритму і мелодії народного голосіння. Різниця лише в тому, що професіональні жалібниці-голосільниці робили це здебільшого без особливого почуття,— вони акцентували насамперед ритм голосової мелодії з своєрідними форшлагами і тим досягали великого враження при певній трагічній ситуації. А у Марії Костянтинівни це йшло з глибини серця, — ну, скажімо, як голосіння матері з Шевченкової «Катерини». Тут, очевидно, багато значило добре знання горя народного, сприйняте ще в дитинстві з казок та оповідань няньки і з самого життя селян у Заньках, а також вплив літератури, особливо Шевченкових віршів, які Заньковецька дуже любила. Найголовніше — її аналітичний розум та надзвичайна інтуїція, які допомагали артистці внутрішньо проникати в такі глибини людської душі, які недоступні звичайному митцеві.

Тужно квилять слова скарги в землю до матері, ллються рясні сльози з очей виконавиці... Плачемо за кулісами і всі ми, актори... Нарешті репліка Панаса. «Харитино!»—гукаю я якимсь зірваним, півнячим голосом. Немов у тумані виходжу на сцену. Силкуюсь говорити текст, а голос не слухає. Сльози заливають обличчя... Велика пауза. За кулісами мертва тиша... «Ну, підемо далі, юначе»,— посміхаючись, уся в сльозах, лагідно говорить Марія Костянтинівна. Я роблю над собою зусилля і продовжую діалог, але вже якось зовсім незвичайно, по-новому, стихійно захоплюючись внутрішньою глибиною переживань партнерші... Я закінчив репетицію, як і кожний з нас, під гіпнозом чарів геніальної М. К. Заньковецької. В спектаклі ми всіма силами намагалися створити ансамбль для Марії Костянтинівни. Успіх вона мала величезний.

І. О. Мар'яненко. Минуле українського театру. «Мистецтво», К., 1953.

О. Л. Загаров

(1877—1941)

Заслужений артист республіки Олександр Леонідович Загаров народився в Єлисаветграді. Батько його дуже любив театр і, покинувши військову службу, понад двадцять років працював у МХТ на посаді інспектора.

«Родинне» захоплення театром визначило вибір професії і О. Л. Загарова. Він закінчив Московське філармонічне училище по класу В. І. Немировича-Данченка і в числі його найталановитіших учнів був запрошений до Московського Художнього театру.

За роки праці у МХТ Загаров з успіхом виступає на його сцені в ролях Клеща («На дні»), Чебутикіна («Три сестри»), Акіма («Влада темряви»), Сорина («Чайка»), Шуйського («Цар Федір Іоаннович»), Публія («Юлій Цезар») та ін. Періодично він залишає Художній театр і, попрацювавши сезон у Вільно, Ярославлі, Тифлісі, Грозному, знову повертається до МХТ.

В 1907 р. за участь у революційних подіях Загаров був заарештований.

Як режисер О. Загаров вперше пробує свої сили на провінціальній сцені. Серйозні успіхи в цій галузі приводять до того, що режисура починає займати дедалі більше місця в творчій роботі митця. Він очолює російський театр у Херсоні, а з 1910 р. працює головним режисером театру Корша в Москві та в Александрінському театрі в Петербурзі.

У ці роки починається й педагогічна діяльність Загарова, зокрема в Московському філармонічному училищі.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції О. Загаров понад десять років працює як актор, режисер та педагог українського театру. Його плодотворна сценічна діяльність, викладацька робота в музично-драматичному інституті ім. Лисенка знайомила українських акторів і режисерів з творчими настановами Станіславського й Немировича-Данченка, ще більше зміцнювала ідейно-творчі зв'язки української та російської театральних культур.

У театрі ім. Шевченка (нині Дніпропетровському), в Чернігівському театрі та ін. Загаров ставить ряд п'єс російської, української та зарубіжної класики, сам виступає у провідних ролях.

У 1920 р. він пише велику статтю «Мистецтво актора», яка пропагує принципи реалістичної школи переживання, закликає наслідувати вчення К. С. Станіславського про театр.

Після 1928 р. Загаров працює художнім керівником Московського ТЮГ, Владивостоцького, Хабаровського та Ковровського театрів.

Кращі із створених ним образів — Городничий («Ревізор» М. Гоголя), Іван Грозний («Смерть Іоанна Грозного» О. Толстого), Фамусов («Лихо з розуму» О. Грибоєдова), Захар Бардін, Єгор Буличов («Вороги», «Єгор Буличов та інші» М. Горького), Полежаєв («Неспокійна старість» Л. Рахманова). Найбільш значні режисерські роботи — «Ревізор», «Єгор Буличов та інші», «Вороги», «Міщани», «Доходне місце», «Безприданниця», «Тартюф».

МИСТЕЦТВО АКТОРА

...Перше ніж перейти до мистецтва актора в безпосередньому значенні цього слова, я хочу сказати декілька слів про працю актора і той її метод, котрий вважаю найбільше правдивим і раціональним.

Ви напевне помічали, дивлячись на інсценіровки найбільш улюблених ваших творів, що актори, і дуже талановиті навіть, не утворюють героїв такими, якими вони уявлялися вам при читанні і з якими ви зжились; вас не задовольняє виконання цих ролей.

Це буває не тому, що актори — недосить талановиті, а тільки через те, що наша фантазія завжди буває багатшою од наших засобів виявляти свої думки і почуття.

Коли ви читаєте в перший раз п'єсу ви, перш за все, читаєте її не з утилітарною метою — взяти з неї все, що потрібно для вашої ролі, а віддаєтесь безпосередньому враженню, коли в вас прокидається не тільки митець-актор, але й митець-глядач або, певніше, читач.

У актора мусить бути двоє оцих «я», бо коли в ньому є мистецьке творче начало, то необхідне і друге начало, те, котре інстинктивно весь час слідкує і контролює перше «я». А це і єсть той же митець-глядач. Для того щоб в момент, коли актор уже переходить до безпосередньої праці для ролі, в нього утворювався ідеал творимого ним образу, треба дати повний простір для творчості фантазії. Наші порівнюючи вбогі дані не повинні обмежувати цієї творчості.

І коли, перечитуючи в другий раз п'єсу вже з чисто утилітарною метою, взяти з неї все, що можна, для вашої ролі, ви пробляєте, так би сказати, механічну працю лише напруженої уваги, то вже подальші перечитування п'єси і потім — ролі повинні відбуватися з повним захопленням, щоразу з повним переживанням, але обов'язково без жодного звука, мовчки.

І тільки після того, коли ваша фантазія, не обмежена рамками вашого голосу, вашого обмеженого запасу інтонацій, рухів, даних вашого обличчя, росту, постаті і т. ін., тільки тоді, коли вільна творчість вашої багатої фантазії повільно утворить весь образ цілком, коли ваше вухо буде вже чути голос цієї людини, кожну її інтонацію, коли ви будете бачити її перед собою, будете бачити в кожний окремий момент всі її рухи, жести, вираз обличчя — тільки тоді тому звуку вашого голосу, що давно нетерпляче поривався в вас, ви можете дозволити вирватись на окремих, найвиразніше пережитих інтонаціях; потім уже повільно зазвучить і вся роль.

І ось тут надходять для починаючого актора муки.

Уже перша інтонація і звук його голосу, котрим він, — як пташеняті, що давно вже нетерпляче стукає й рветься з яйця, — дає, нарешті, побачити світ, уже ця інтонація і звук голосу му-

чать його, не задовольняють тому, що перед ним стоїть ідеал, утворений його фантазією, і що далекі іще від ідеалу перші наслідки його творчості. Ці муки все збільшуються, коли він починає цілком читати всю роль голосно, пробує виявити її пластично і переходить до перших репетицій.

Але проходить кілька днів домашньої праці, кілька репетицій, і кожний хоч трохи наближений до ідеалу жест, кожна така інтонація — це вже не муки, а радість творчості.

Єсть і інший шлях—спочатку цілком радісний і празниковий. Спробуйте ви, молодий і недосвідчений актор, у кращім випадку прочитавши раз-два п'єсу, почати читати вашу роль голосно. Готовий запас інтонацій, ваш голос, який він єсть, ваше тіло в міру його пластичних даних — все дає те, що може дати для ролі, і нічого іншого... Ви задоволені собою; відсутність критерію і самозадоволення захистять вас від зайвого хвилювання і нерішучості, котрі так заважають починаючим; сміливість допоможе зробити вам все, що ви можете в даний момент, і коли ви хоч трошки даровиті і володієте темпераментом, то кожна нова репетиція і нова вистава буде для вас тільки насолодою.

Але...

От коли б викинути тільки це невеличке «але»—і синю пташку знайдено.

Але проходять роки, і те, що в молодого актора здавалося по новинці великим і цікавим, у актора, який швидко піднісся і має вже «положение», здається блідим і нецікавим; і справді, щоразу, як ви після того розкриваєте рот, щоб вголос читати нову роль, у вас вилітають уже готові, використані в багатьох ролях і заяложені інтонації, котрі вам обридли ще більше, ніж публіці; така творчість вас уже більше не радує, та й самої творчості вже нема, бо не творчість же справді буде повторювання інтонацій, жестів і зворотів, які зробилися вже трафаретом, воно вам радості не дасть; ви до неї тільки звикли, як до успіху, котрий також не росте, а зменшується, і ви, скороспілка, «отцвели, не успевши расцвесть»; коли в вас нема сили волі, після цього ви робитесь кокаїністом або ще якоюсь негіддю, а в кращім випадку ви на все життя ледве терпимий, шаблоновий, абсолютно нікому не цікавий, служебний актор.

А тим часом покинутий нами в муках творчості перший молодий актор (що читав свої ролі мовчки) тепер тільки починає визначатись.

Його занадто гнітили утворені його фантазією ідеальні образи, його мучила безодня, яка полягала межи цими образами і тим, що було приступно витворити його даним; все це ще збільшувало хвилювання.

Але в нього була непохитна воля до праці (а без цього не варто йти на сцену), кожна невдача викликала в ньому ще більшу упертість у праці; він не втискав ролі в узенькі рямці своїх даних, а намагався, поволі розгортаючи їх, наблизитись до іде-

алу, весь час поповнював свої запаси спостереженнями в області інтонацій, походки, жестів, образів, характерів і т. ін. і з нового й нового матеріалу утворював нові й нові образи, ріс, безконечно ріс, не зупиняючись ні на хвилину, і вже з жалощами оглядався на свого колегу, котрий так швидко був його випередив, а тепер все йшов назад та назад, бо актор не може стояти на місці, і коли він не йде вперед, він швидко падає назад.

А працювати й рости можна все життя...

...Матеріалів, котрі дають знання, для творчості фантазії мало.

Треба ще щось зовсім інше.

Потрібен запас спостережень. І звідси з'являється необхідність для артиста, окрім інших сторін його таланту, в спостережливості.

Коли ви присвячуєте себе сцені, ви мусите бути готовим не з мукою, а радісно спостерігати все життя, кожну його хвилину, кожний його прояв.

Ви повинні ловити в житті кожну яскраву, цікаву, виразну інтонацію, яку вам пощастило почути.

...Де б ви не були, — чи йдете по вулиці, чи їдете в трамваї, чи залізницею, на вечірці, в гостях, на зібранні, — скрізь ви повинні спостерігати. Чим менше ви знайомі з якимись колами людей, тим частіше ви намагайтеся бувати в них, щоб спостерігати, як ці люди говорять, які в них манери, жести, хода, звички, особливості.

...Об'єктом ваших спостережень повинні бути всі відтінки радості й горя як всіх тих, що вас оточують, так і вас самих; уважно придивляйтесь і прислухайтесь: сміх, істерика, смерть, біль, сльози — до всього необхідно приглядатися акторові.

Складайте всі ці спостереження в комору вашої пам'яті, і коли знадобиться, все це сплине наверх, все це буде матеріалом для творчості вашої фантазії.

І от, коли ви озброїтесь і знанням, і запасом спостережень, тоді тільки ваше дарування зможе вільно й свідомо творити в міру своєї можливості.

...Найбільша якість актора — уміння на сцені розмовляти. Найбільший із сучасних російських акторів, Володимир Миколайович Давидов, говорив завжди, що найбільша хиба сучасного актора — це якраз невміння розмовляти на сцені.

Кожна сказана вами на сцені фраза повинна бути висловлена з розмовною інтонацією. Актори, які пройшли добру технічну школу, і в житті розмовляють досить голосно і чітко для сцени, а проте ви завжди одрізните, не бачивши їх — чи розмовляють актори, чи грають або репетирують.

Оскільки сучасні актори втеряли здібність звичайно, як усі, розмовляти на сцені, красномовно може свідчити такий, наприклад, факт.

У мене була дуже вихована собака, котра ніколи не насмілювалась з'являтися на сцену і підходити до мене в той час,

коли відбувалась репетиція, але тільки затихало останнє слово актора з п'єси і чулася перша фраза розмови акторів межи собою, розумна тварина, що до цього часу лежала осторонь, уважно слідкувала за всіма і слухала, — миттю схоплювалась і кидалась до мене лащитись.

Ми до того звикли до шаблонових, трафаретних інтонацій, заведених поганими традиціями (традиція — річ хороша, але не завжди), що мимоволі у нас вихоплюється: «Що?» коли наш партнер на репетиціях дасть незвичну життєву інтонацію, запитуючи що-небудь по п'єсі; ми вже запевнені, що він говорить, а не грає.

А треба, щоб глядач увесь час чув, як актор говорить.

Ми цього не бачимо в сучасних акторів навіть у комедіях, за дуже невеликими приємними винятками, які, як кажуть, тільки стверджують сумне правило.

... У кожного народу є свої особливі властивості: риси, темперамент, жестикуляція, ритм, темп, тон, інтонації, словом — свій вид. Звідси у кожного народу в області мистецтва — своя «школа».

Горе тій нації, котра не знайде своєї національної фізіономії, не виробить своєї «школи», а знайшовши — не відкине всього мавпованого, позиченого, чужого для душі нації, душі народу. А проте у нас, на Україні і в Росії, з якою ми в області театру живилися багатьма спільними соками, помічається дивне явище.

Ще з часу незабутнього Бєлінського в одному й тому ж казенному московському театрі уживались поруч два таких явища, як гастролі наслідувача французької декламаційності й фальшивого пафосу — В. А. Каратигіна і втілення простоти, глибини, могутньої сили, темпераменту, щирості й життєвості — стихійний талант Мочалова. Такою залишалася справа й до наших днів.

Коли візьмем керівників самих крайніх, так званих лівих течій сучасного російського театру і заглянемо в їх театральні школи-студії, то ми побачимо, що вірші там читають точнісінько так, як читали за часів Корнеля та Расіна у Франції.

Загляньте в сучасний казенний театр — там більшість додержує навіть у драмі, написаній прозою, декламаційності, стиль котрої найкраще характеризує знаменита грибоєдовська фраза: «смесь французского с нижегородским».

А тут же поруч, в тому ж театрі дві артистки дивують простотою, життєвістю, такою властивою для слов'янства скромністю виявлення своїх переживань і в той же час безмежною глибиною їх.

Це Ольга Йосипівна Садовська («старуха») і Марія Миколаївна Єрмолова — найгеніальніша артистка Росії за останнє п'ятдесятиліття. В останньої в трагедіях такий темперамент і сила, що й не снилось не тільки всім «завывающим» товаришам її по театру, а й взагалі сучасним їй акторам.

Так! Невигідно на сцені бути скромним, на превеликий жаль. Але зате хто... буде шукати лише оцінки тих, хто дійсно кохається в театрі, так як кохався Бєлінський, цей Ромео російського театру, той сміливо піде тернистим шляхом геніальної Єрмолової, захищаючи школу, яка випливає з душі її народу, а не буде в лакеях чужої нам всім французької школи, як це роблять рутинери і дехто з новаторів.

Нехай же кожен, кому дорогий рідний театр, хто почуває душу свого народу,— шукає нового в цій необ'ятній душі, досліджує її і бере з неї нові й нові досягнення, ведучи вперед рідний театр; нехай він не дає йому застоюватись і відкине культивування того насіння чужоземного театру, з якого виростають тільки смішні й потворні недоноски на нашому грунті.

... Якось соромно тепер іти за старими, чужими нам декламаційними та фальшивими традиціями.

Час уже скинути цей хлам з наших дужих у творчості молодих пліч і прямувати національною дорогою, яка вже намічається, — дорогою правди, рідної краси, глибини, сили великої і непідробної скромності в виявленні переживань на великому, яскравому й широкому темпераменті...

Чи помічали ви в житті, що одна людина плаче гіркими сльозами і, як вам не соромно, якось не викликає в вас особливого співчуття; є і такі дивні істоти, що викликають у таких випадках навіть невільну усмішку; в іншого ж тільки навернуться сльози— і ви вже повні співчуття до нього.

Те ж саме й на сцені.

Хто немає здібності проймати глядача своїм настроєм, своїм переживанням — той не актор, тому ліпше залишити сцену.

Коли ж у вас єсть ця грунтовна, обов'язкова для актора здібність, коли до того ви ще маєте певну принадність і володієте своїм темпераментом, а не він вами, то звичайно переживання почуття, яке ви виявляєте на сцені, тільки збільшить враження у глядача, а ніяк не зменшить.

Коли я чую сперечання про те, чи потрібно переживати, почувати на сцені те, що говориш, чи допомагає це чи шкодить,— я мимоволі згадую один випадок із життя Московського Художнього театру, котрий мав велике значення в його дальнішому житті. Костянтин Сергійович Станіславський завжди нам говорив класичну фразу:

«Що ви там намагаєтесь збагнути почуттям, як треба йти нозі,— ви її присилуйте йти так, як ви придумали, а там уже чорт із нею, нехай собі почуває, що хоче».

Одбувалася якось генеральна репетиція «Гедди Габлер», в якій Станіславський грав Ейлерта Левборга. Ще на репетиціях почувалось, що ця роль повинна виллятись в один із найкращих його утворів. І дійсно, на генеральній він грав вражаюче, з кожним актом все краще, і коли дійшло до його центральної драматичної сцени, я був захоплений, як рідко мені приходилось і до

і після того. Я як зараз пам'ятаю його обличчя, яке потроху блідло, тремтячі губи, пам'ятаю, як він тремтячими руками діставав сірника з коробки: довго не може запалити, сірник ламається, тремтить папіроса в губах; нарешті, загорівся сірник і освітив прекрасне, бліде, схвильоване обличчя, якого ніколи не можна забути, як не можна забути й того проймаючого голосу, тих безконечно простих, глибоких, надзвичайно щирих інтонацій, того колосального нервового темпераменту, того переживання актора, який розтоплює глядача без остатку в своїй творчості.

А ми, тоді ще молодь, побігли до нього за куліси висловити своє захоплення, своє зачарування його могутнім талантом і темпераментом.

Костянтин Сергійович нам сказав: «Я дуже радий, що ви прийшли; приходьте завтра на спектакль і побачите, що таке мистецтво актора; я сьогодні не міг побороти темпераменту, а завтра я буду цілком володіти собою; все буде таке ж, як і сьогодні, але ви побачите, що значить техніка; те, що було сьогодні, — це, порівнюючи, ніщо»...

Я другого дня дожидав, «як юнак першого побачення», день для мене тягнувся безконечно, і, нарешті, настав спектакль. Я, завмираючи, дожидав одкриття завіси і..

Ми всі так упевнені були, що це буде безмежний тріумф, що театр збожеволіє від захоплення... Костянтин Сергійович казав правду, що все буде, як учора,— так же ламався сірник, так же тремтіла рука, папіроса й губи, але... актор переміг темперамент, грав без переживання, і все було так мертво, як прекрасна машина, і було холодно і скучно в театрі...

Уявляю, що переживав бідний Костянтин Сергійович!..

Не минуло й року, як ми почули з його уст таку знайому, все ту ж фразу, але в трошки іншій редакції: «Що ви там думаєте, як піти нозі!... Ви викличіть у собі почуття, і тоді вона вже сама піде як їй треба!...»

З того часу Станіславський іде незмінно цим новим шляхом, пройшовши через теорію замикання себе в «круг» переживання ролі, і все ширше та ширше розвиває свою теорію.

І нам за ним — у путь щасливу!..

Але все це при умові, що актор, даючи великий простір своєму переживанню й темпераменту, в той же час володіє своїм темпераментом. Я ні в якому разі не допускаю, щоб темперамент володів актором.

Чуття художника не допустить, не дивлячись ні на який темперамент, щоб актор настільки забувся, що визнав, скажемо, суфлера за розлучника, якого він шукає по п'єсі, і вбив його або навсправжки задушив Дездемону; я не допускаю, навіть вважаю це безпутністю і поганою відзнакою, коли актор на сцені робить боляче своєму партнерові.

Коклен[1], як прихильник відсутності переживань на сцені,

[1] Бенуа Констан Коклен (1841—1909)—французький комедійний актор.

твердить, що раз ви що-небудь знайшли для даної ролі, це мусить залишитися назавжди.

Я гадаю, що те, що було знайдено в моменти величезного, виключного і рідкого піднесення, не може й не повинно передаватись тільки технічно, бо тут, як ніде — «від великого до смішного один крок». Краще відкласти до такого спектаклю, коли знов буде виключне піднесення.

У рецензії В. Г. Бєлінського про гру Орлової в ролі Офелії ми знаходимо такі рядки:

«...У перших двох актах вона грає гірш ніж незадовільно: вона не може ні ввійти в сферу Офелії, ні зрозуміти безмірної простоти своєї ролі і через те безперестанно переходить від манерності в надутість. Але це зовсім не від того, що у неї не було ні таланту, ні почуття, а від поганої манери гри, внаслідок неправдивого уявлення про драму як про щось таке, в чім ходулі й неприродність є головне».

Це було написано в 1838 році.

Як сумно, що й до цього часу щось подібне можна сказати про дуже й дуже багатьох акторів, які грають трагедії і драми.

Натхненно проста гра Мочалова в «Гамлеті» викликає в того ж таки критика такі слова: «...ми розуміємо, яке блаженство проникає в душу цього чоловіка, коли він після захоплених оплесків юрби відчує, що іскра натхнення, яка зажевріла в його душі, розлетілася по цій юрбі тисячами іскор і спалахнула пожежею...

...Театр!.. Чи любите ви театр так, як я його люблю, тобто всіма силами душі вашої, з усім шаленством, на яке тільки здатна палка молодість, жадібна і пристрасна до вражень прекрасного... чи можете ви не любити театр над усе на світі..? І справді, хіба не зосереджуються в ньому всі чари красних мистецтв, всі принади, всі приваби... О, йдіть, ідіть до театру, живіть і помріть у ньому, якщо можете!..»

О. Загаров. Мистецтво актора.
«Театральний порадник», кн. III. Дніпросоюз, К., 1920.

Г. П. Юра

Народний артист СРСР Гнат Петрович Юра народився 1887 р. у селі Федвар на Єлисаветградщині (нині Кіровоградська область), в сім'ї селянина.

Закінчивши школу в Єлисаветграді, Юра займається літературною працею, друкує в газеті «Голос Юга» переклади творів М. Некрасова, оригінальні вірші, театральні рецензії.

Захоплення театром приводить юнака в аматорський гурток, який ставить п'єси української класичної драматургії. Скоро Юра стає керівником гуртка.

В 1907 р. Г. Юра вступає як актор і режисер на професіональну сцену в антрепризі С. Максимовича.

На формування творчої індивідуальності молодого актора справило великий вплив мистецтво найвидатніших діячів дожовтневого українського театру — І. К. Тобілевича, П. К. Саксаганського, М. К. Заньковецької — і мистецтво Московського Художнього театру.

Велике значення мало для Гната Юри його знайомство з видатним російським актором-реалістом Павлом Орленевим.

Деякий час Юра працював у львівському театрі «Руська Бесіда». Під час імперіалістичної війни він був ув'язнений як російський підданий, що перебував на території Австро-Угорщини; потім служив у російській армії.

Лише в 1917 р. Гнат Юра повертається на сцену і вступає до київського «Молодого театру». Це був неоднорідний колектив: одна його частина на чолі з запеклим буржуазним націоналістом і формалістом Л. Курбасом оголосила війну реалізмові, а кращі, передові сили театру згуртувалися навколо Г. Юри, який стояв на реалістичних позиціях, наслідував традиції МХТ.

Після ліквідації «Молодого театру» Юра деякий час працює в театрі ім. Шевченка (згодом цей театр було переведено до Дніпропетровська). В 1920 р., разом з групою акторів «Нового Львівського театру», в складі якої були А. Бучма й М. Крушельницький, та групою акторів «Молодого театру» він утворює у Вінниці театр ім. Франка. Відтоді вся творча діяльність Юри нерозривно пов'язана з цим театром, який він очолює до 1954 р.

Згодом театр ім. Франка був переведений до Харкова, а потім — до Києва як провідний театральний колектив Радянської України.

Молодий радянський театр повів боротьбу за нове соціалістичне мистецтво, пішов по шляху реалізму й народності. Переборюючи формалістичні помилки, він звертається до героїко-романтичного репертуару, до кращих п'єс російської, української та зарубіжної драматургічної класики. Етапними спектаклями театру в цей період були поставлені Г. Юрою «Ревізор» Гоголя,

«Гайдамаки» та «Іван Гус» Шевченка, «Суєта» й «Житейське море» Тобілевича, «Фуенте Овехуна» Лопе де-Вега, «Весілля Фігаро» Бомарше.

Вирішальне значення для вироблення творчого методу театру мало звернення Юри до п'єс радянських драматургів. Він ставить «Заколот» (за Фурмановим), «Бронепоїзд 14—69» Вс. Іванова, «Кам'яний острів» О. Корнійчука та ін.

Разом з іншими передовими діячами українського радянського театру Гнат Юра веде активну боротьбу проти антинародних «теорій» Курбаса. За допомогою Комуністичної партії ця боротьба закінчилась рішучою перемогою реалістичного напряму в театральному мистецтві Радянської України.

В роки п'ятирічок Юра ставить «Загибель ескадри», «Правду», «Богдана Хмельницького», «В степах України» О. Корнійчука, «Майстри часу» І. Кочерги. У цих виставах з усією виразністю проявляються характерні особливості творчого почерку Юри: поєднання життєвої правди з романтичною піднесеністю, дбайлива розробка народних сцен, яскравість і простота образного вирішення вистави.

Ці риси режисерського обдарування Г. Юри позначаються і на дальших його постановках, здійснених у період Великої Вітчизняної війни та за післявоєнних років: «Російські люди» К. Симонова, «Фронт», «Приїздіть у Дзвонкове», «Макар Діброва», «Калиновий гай» О. Корнійчука, «Переможці» Б. Чирскова, «Незабутній 1919-й» В. Вишневського та ін.

По-новому розкриває Гнат Юра п'єси класичної української драматургії. Найкращі його постановки — «Украдене щастя» І. Франка, «Мартин Боруля», «Суєта», «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого.

Юра успішно сполучає режисерську діяльність з акторською. На протязі ряду років він створює образи Луки («На дні» Горького), Терешка («Суєта»), Бонавентури («Сто тисяч»), Стьопочки («Житейське море»), Мартина Борулі, Фігаро та ін.

Гнат Юра виступає із статтями з різноманітних питань розвитку радянського театрального мистецтва. Довгий час він займається педагогічною роботою як професор Київського інституту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого.

Г. П. Юра—визначний громадський діяч, депутат Верховної Ради УРСР. За видатні заслуги в галузі розвитку українського радянського театру Гнат Юра нагороджений орденами та медалями СРСР. Кращі його постановки удостоєні Сталінської премії.

РАДЯНСЬКУ П'ЄСУ — В ОСНОВУ РЕПЕРТУАРУ[1]

Для нас, старих працівників українського радянського театру, людей, що створили цей театр у роки революції і громадянської війни, особливо очевидно, яка велика роль *радянської* драматургії в розвиткові та формуванні нашої театральної культури. Можливо, навіть невірно говорити *про роль* радянської драматургії, тим самим допускаючи ніби порівняння цієї ролі з роллю класики — світової, російської або української. Радянська п'єса була, просто кажучи, тим, чим ми були *живі,* смислом нашого існування, суттю нашої діяльності. Із старого репертуару ми могли взяти і взяли тільки те, що з цілковитим правом може бути названо класикою. І в перші роки революції, коли в нашому розпорядженні ще не було високоідейних і високохудожніх творів радянських драматургів, ми широко зверталися до класики,—

[1] З виступу на Всесоюзній нараді діячів театру і драматургів у Москві в листопаді 1946 р.

не лише української, але й до російської, і до західноєвропейської. Це звертання до класики мало не музейний, не реставраторський характер, а живий, політичний, гостро сучасний.

В класиці ми тоді шукали теми й образи, співзвучні революційній дійсності, шукали твори, в яких революційний протест людської особистості проти сваволі, насильства, несправедливості старого суспільства звучав особливо сильно.

Для того щоб стало зрозумілим значення цього періоду в історії українського театру, нагадаємо, що старому, дореволюційному українському театру було заборонено звертатися до класики і грати перекладні класичні п'єси. Тому з такою надзвичайною творчою жадобою, з таким величезним інтересом опановували ми шедеври класичної драматургії, яким відкрився доступ на вільну сцену українського радянського театру.

І коли з'явилися перші драми та комедії радянських письменників, ми не лише вивчали їх з найжвавішим інтересом, але й знаходили можливість реалізувати на сцені свого театру все краще, живе, ідейно здорове і життєствердж уюче.

Вже в 1924—1925 рр. український театр широко використовує п'єси Луначарського. Великою популярністю користуються перші п'єси Ромашова, Треньова, взагалі радянська драматургія тих років, коли радянський народ під керівництвом партії взявся до рішучої реконструкції народного господарства, колективізації та здійснення перших сталінських п'ятирічок. Ця обширна й різноманітна творчими індивідуальностями драматургія цілком наповнила наше творче життя новим змістом, новими думками, новими засобами виразу.

Визначнішими подіями в житті театру ім. Франка, як і десятків інших українських театрів, були постановки «Заколоту» за Д. Фурмановим, «Бронепоїзда» Вс. Іванова, «Любові Ярової» К. Треньова, п'єс В. Вишневського, М. Погодіна, О. Афіногенова, О. Крона та багатьох інших радянських драматургів.

Російська радянська драматургія — про це ми повинні сказати з почуттям задоволення й вдячності — була вирішальним фактором у розвиткові українського радянського театру, фактором, який допомагав розв'язувати актуальні політичні завдання.

Те або інше ставлення до молодої радянської драматургії, особливо до кращих творів радянської російської драматургії, визначало не просто різницю смаків і симпатій керівників театрів, — воно визначало політичне обличчя театру, його ідейну спрямованість.

Націоналісти і формалісти, що деякий час подвизалися в окремих театрах України, ігнорували сучасну драматургію, відверталися від передового російського театру і драматургії. Старий націоналістичний «Березіль» за перше десятиріччя свого існування випадково поставив «Бронепоїзд» Вс. Іванова, в цілому ставлячись вороже й зневажливо до російської радянської драматургії.

Сучасна п'єса протягом багатьох років незмінно була нашою бойовою зброєю. Постановки кращих творів радянської драматургії завдавали дуже сильних, убивчих ударів по шкідливих і антинародних постановках націоналістичних діячів театру.

Любовно й невтомно вирощували ми кадри української радянської драматургії. Саме в період перших двох п'ятирічок, в роки, коли Радянська Україна перетворюється на велику індустріальну країну, країну суцільної колективізації, дедалі частіше на сцені нашого театру йдуть п'єси О. Корнійчука, І. Кочерги та інших драматургів. Ці несхожі один на одного художники допомогли українському театрові стати якнайактивнішим пропагандистом ідей соціалізму.

Але минули роки, минула і переможно завершилася Велика Вітчизняна війна радянського народу проти фашистських варварів, і сьогодні, коли потрібно, щоб наша робота піднеслася на рівень величезної, історично важливої творчої діяльності всього радянського народу, ми не зуміли справитися з цими завданнями...

... Нас, людей, вихованих партією і Радянською державою, відзначає висока свідомість свого громадянського обов'язку, свідомість своєї відповідальності перед народом. Тому постанова ЦК ВКП(б) про репертуар театрів сколихнула найширші кола театральних працівників України. Адже не про дрібні, поодинокі промахи йде мова в цій постанові. Мова йде про головне, вирішальне в житті митця, мова йде про місце театру і його майстрів у пропаганді передових ідей Радянської держави, про боротьбу проти безідейності, проти обивательського животіння в мистецтві, про життя, вщерть наповнене шуканням нового і високим громадянським пафосом.

Сучасну п'єсу було витіснено з репертуару більшості українських театрів. Це сумний факт, який може залишити байдужим тільки черствого чиновника від мистецтва. Ця гірка істина примусила нас багато передумати, переосмислити і багато що змінити в своєму творчому житті.

Сучасність не може бути боязкою гостею в театрі. Вона не може пройти тихо, непримітно і згорнутися клубочком серед старих класичних декларацій. Голос сучасності — могутній, гучний. Її герої — діяльні, активні, невтомні. Вони, особливо за кулісами українського театру, хочуть вибити пуди псевдокласичної пилюки, що зібралася там, і очистити сцену від усілякого мотлоху.

Центральний Комітет КП(б)У виніс постанову про репертуар оперних і драматичних театрів України. В основу цього рішення було покладено керівну думку постанови ЦК ВКП(б) про репертуар драматичних театрів, найважливішу для нашого мистецтва, думку про необхідність глибокого, правдивого показу нашої сучасності, образу радянської людини.

П'єси радянських авторів на сучасні теми, зазначає постанова ЦК КП(б)У, витіснюються, головним чином, п'єсами з так

званої старої української спадщини, яким належить левова частка в загальній кількості постановок.

Поряд з цінною в ідейному й художньому відношенні класикою, яка правдиво відображає життя українського народу в минулому, в «старій українській спадщині» є чимало п'єс, що зображають життя неправильно й фальшиво, змальовують минуле в ідилічних тонах, проповідують віджилі ідеї і відсталі погляди, кличуть глядача не вперед, а назад.

... Постанова ЦК КП(б)У, що висуває як основну проблему радянську п'єсу, радянський репертуар, є разом з тим надійним захистом справжньої класики від усіляких бур'янів, що широко проникли в репертуар театрів і витіснили кращі твори минулого.

Театр, який живиться лише класикою, відійде від життя, впаде в летаргію. Що ж сказати про більшість українських театрів, які задовольнялися «напівкласикою», п'єсами віджилими й обмеженими, хоч і розцвіченими танцями, піснями та яскравими етнографічними вбраннями!

Захоплюючись розважальними дрібничками та лубочним показом історичного минулого України, наші театри відходили від бойових, партійних принципів радянського мистецтва, зраджували славетні традиції демократичного, народного українського театру.

Марксистська критика давно довела, що історія українського театру й драми XIX століття та початку XX століття не являє собою єдиного «суцільного потоку», що в ній виразно виступає боротьба двох ідеологій, двох течій суспільної думки: революційної, демократичної та буржуазної, буржуазно-націоналістичної. Режисери українського театру забули про те, що в гомінкій юрбі драматичних персонажів минулого, яка дедалі більше відсувається від нас, не все зберегло для нас інтерес, не все може прислужитися нам у розв'язанні насущних завдань сучасності. Там немало ряжених, пустих маскарадних фігур, немало фальшивих, шкідливих масок, немало підробки і мішури. Треба пам'ятати про інтереси нашого театру і нашого народу, суворо й вимогливо підходити до утворів минулого, не даючи широкому полю нашого мистецтва заростати бур'яном.

Але при всьому цьому важливо не забувати головного: радянська п'єса становить основу репертуару радянського театру, і цьому завданню повинна бути підпорядкована вся наша художня діяльність.

«МАЙСТРИ ЧАСУ»

Нова п'єса Ів. Кочерги становить собою визначний документ драматургічної майстерності і дуже помітне явище на нашій радянській сцені. Поза всяким сумнівом «Майстри часу» — річ значущої оригінальності й проблемності. В п'єсі міцно накреслені

дві ідейно-філософські лінії: перша — репрезентована «майстром ідеальних механізмів часу» Карфункелем, друга — комуністкою Лідою Званцевою і машиністом Черевком.

Карфункель — суб'єктивний ідеаліст. Через те в його світогляді все перевернуто на голову. І, відповідно до цього, категорію часу Карфункель розуміє як абстрактну категорію мислення, як суб'єктивне уявлення про час і його закони, а не як об'єктивно-реальний факт буття. Карфункель марить здійснити свій винахід ідеально точного механізму, за допомогою якого можна пізнати справжню суть часу, вичисляти його, навіть повертати назад на сотні й тисячі років. На цій ідеї Карфункель маніакально утверджується, цій ідеї присвячує все своє життя і заради неї чи, власне, через неї зазнає катастрофи.

Люди більшовицької породи, люди пролетарської революції — Ліда, Черевко й інші — не ставлять перед собою абстрактно-філософських проблем; вони справжні майстри часу — реального, соціалістичного. Їхніми вчинками рухає велика класова пролетарська свідомість, велика історична ідея побудови соціалізму.

Своєю боротьбою, роботою, своїм горінням вони беруть якнайактивнішу участь в історичному ході революційних подій, впливають на них, вони — «майстри Жовтня». Вони борються за матеріалістичне розуміння часу, наповнюючи поняття реально об'єктивного часу конкретним змістом соціалістичної роботи, боротьбою за більшовицькі темпи.

У Карфункеля—ідеалістична, наскрізь фальшива своєю суттю і формою ідея.

На грунті різних світоглядів утворюється гострий конфлікт. Він широкий своїм значенням: це конфлікт соціально-класовий, філософськи заглиблений.

Сюжет «Майстрів часу» побудовано оригінально. Швидке, несподіване розгортання подій, незвичні, але реальні ситуації, в які потрапляють люди п'єси, послідовно, логічно вмотивовано й закономірно завдають тяжких ударів Карфункелю, показують жалюгідність його ідеалістичних уявлень про час і кінець кінцем призводять до загибелі самого майстра.

З другого боку, реально об'єктивний час, історичний хід подій, цілий ланцюг дотепних ситуацій переможно утверджують перевагу людей Жовтня, їхні ідеї, їхню історичну правду. В майстерно закінчених, художньо переконливих образах обгрунтовується цілковита соціальна поразка Карфункеля, як поразка ідеалістичного світогляду, як поразка класу, представником якого є Карфункель, — буржуазії.

Ця поразка визначена не тільки в межах конкретного часу і конкретного конфлікту, поданих в сюжеті п'єси, а в масштабі історичної закономірної необхідності. Таким чином, Карфункель — постать великою мірою символістична.

Образи більшовиків трактовано як єдиних і справжніх май-

стрів нового соціалістичного життя, як провідну силу історичного процесу.

Таке розуміння ідейно-філософської концепції п'єси Ів. Кочерги стало основою мого режисерського плану постановки. Звідси я йшов до трактування окремих образів і до побудування всієї театральної композиції.

Я поставив собі за мету досягти органічної єдності форми й змісту в єдності реалістичного малюнка, що проймає усю виставу в усіх її складових частинах: в режисерському трактуванні образів, в акторській грі, оформленні п'єси, музиці, освітленні тощо.

Я цілковито уникав збочити на шлях формальної театральності. Навпаки, я трактував п'єсу, загострюючи до найбільшої міри типову й природну, життєво правдиву обстановку, в якій почався, розвинувся і завершився соціально-класовий конфлікт між людьми двох світів, двох протилежних світоглядів соціальної практики.

Розкриттю цього конфлікту, його розвиткові і поглибленню, нарешті його напруженій динаміці, закономірності я підпорядкував гостру, часом трохи гротескову театральність, яку творить сама п'єса.

У п'єсі є кілька характерів сильної волі й акції, великої соціальної цілеспрямованості. Такі — Ліда, машиніст Черевко і почасти Таратута.

Весь конфлікт відбувається в напруженій атмосфері класової боротьби. Героїчність характерів людей Жовтня, їхній пафос і класові пристрасті я намагався особливо підкреслити, дати їм якнайсильніше звучання. Та поруч того я не втрачав у своєму трактуванні ліричних і комедійних ліній. Але ці лінії не є самостійними в постановці, точніше — відокремленими. Вони лише допоміжні фарби того яскравого, повнокровного, а головне — соціального героїчного життя, в якому відбувається пристрасна боротьба людей.

Героїчність часу цих людей — основний ключ у моїй постановці прем'єри театру ім. Франка [1].

Газ. «Комсомолець України»,
№ 236, 1934.

«ПЕРЕМОЖЦІ»

ДУМКИ ПОСТАНОВНИКА

П'єса Бориса Чирскова «Переможці» — зовсім нове явище в нашій драматургії.

Тепер, створюючи виставу цієї п'єси і глибоко аналізуючи в процесі роботи її драматургічний матеріал, ми, франківці, ясно

[1] Прем'єра «Майстрів часу» І. Кочерги відбулася восени 1934 р.

зрозуміли, що все — фабулу, колізії, художні образи, навіть найменші деталі — владно диктувала авторові сама велика історична дійсність, правда життя. З неї постали вони, нею живляться.

В ній, цій великій і суворій правді життя, — абсолютна цінність п'єси «Переможці».

Сцена — друге народження драматургічного твору. На сцені режисер, актор, художник створюють свій, живий образ твору, написаного драматургом.

Що ж хочемо сказати ми, франківці, цією виставою? Як ми бачимо основні образи дійових осіб? Які проблеми розв'язуємо?

Нам, сучасникам і учасникам Великої Вітчизняної війни, мало знати, що ми перемогли. Ми хочемо знати, чому ми перемогли, знайти природу цього великого «чуда», бо Сталінград — це подія, яка відбиває в собі дух і суть усієї Вітчизняної війни.

Мені здається, що особливість п'єси Бориса Чирскова полягає саме в основній її думці — розкрити характер боротьби двох діаметрально протилежних сил: волі і вільної думки народу, вихованого Жовтневою революцією, і другої сили, що убила в людині все людське, — темної, звірячої сили фашизму. Тільки зрозумівши це, ми ясно відчули те величезне драматичне напруження, яким просякнута ця п'єса. Одночасно ми побачили, що це не звичайна батальна драма, хоча в ній і йдеться про війну. Це драма, в якій боротьба розгортається в іншому, вищому плані. Разом з тим тут ключ і для аналізу окремих образів п'єси. Дехто з критиків назвав цю п'єсу «драмою характерів». Це в основному вірно. Але при цьому треба глибоко зрозуміти новий радянський тип характеру окремих персонажів п'єси та показати через них нові, загальні риси характеру всього радянського народу, народу-велетня, народу-переможця. Показати, що цей характер став у боротьбі з фашистською Німеччиною, за висловом автора п'єси, справді «найгрізнішою «секретною зброєю» нашого народу».

Але разом з тим треба пам'ятати, що саме ці характери, характери основних персонажів не стикаються в антагоністичних відносинах. Волі цих людей зустрічаються не для завдавання ударів одна одній, не для ворожнечі, а для взаємного збагачення в ім'я єдиної загальної мети всього прогресивного людства.

А десь і одночасно близько, незримо і владно над усіма ними у Верховній Ставці панує вища мудрість.

Верховна Ставка і солдат-піхотинець, який сидить в окопі на передовій, близькі один одному тим, що безперервно й ясно відчувають один одного. Муравйов без Кривенка чи Виноградова, Кривенко без Лаврова, без лейтенанта Федорова, бійця Степана не стануть переможцями. Тільки об'єднана, натхненна сила багатомільйонних мас народу здатна перемогти. Тільки такий народ, народ радянський, сам творить свою історію, сам керує нею.

У цій титанічній боротьбі народ, армія, наші полководці озброєні могутньою зброєю радянської науки — науки перемагати. Саме ця зброя потроїла сили генерала Муравйова в його двобої з фашистським «стратегом» фон-Клаусом, саме ця зброя дала можливість йому не тільки відгадати стратегічні плани фон-Клауса, а й примусити фашистського генерала діяти так, як це потрібно йому, Муравйову, при створенні необхідних умов для «великого перелому». Саме ленінсько-сталінська наука озброїла Муравйова силою великого передбачення історичного ходу подій, навчила його бачити події в їх складному взаємозв'язку і прозрівати майбутнє.

Що ж міг протиставити цій творчій науці авантурник Гітлер з його куцою, шулерською стратегією, розрахованою на «бліцкріг»?

Процес виникнення і розвитку творчої думки, процес наукового мислення воєначальника став у центрі уваги автора п'єси «Переможці». Цей процес містить у собі моменти напруженого драматизму, бо в шуканні істини творча думка проходить довгий і тернистий шлях, ламаючи застарілі традиції, наполегливо опановуючи матеріал, владно диктуючи йому свою волю, підносячись до висот справжнього натхнення.

Шлях творчої думки Муравйова (думки, що шукає засобів здійснення плану Ставки) у винятково складних та напружених умовах історичних сталінградських боїв і становить одну з центральних ліній у розвитку образу Муравйова, в розвитку, наростанні драматичного напруження цієї п'єси.

Генерал-полковник Муравйов — воєначальник радянського типу. Це людина великої волі, натхненної творчої ідеї. Вона живе і діє в умовах виняткових, що вимагають крайнього напруження волі й розуму.

Історична вірність стратегічних планів Ставки, правильність думки Муравйова немов тримають суворий іспит у картині «Десять хвилин», коли вирішується доля не тільки цієї стратегічної операції, а й доля всієї Сталінградської епопеї.

Картина «Десять хвилин» — кульмінаційний пункт драми. У великому напруженні чекають радянські генерали відповіді німецько-фашистських гармат, що має визначити наступ генерала фон-Клауса.

Хіба не природно, що в такі хвилини Муравйов усім серцем, усім розумом своїм, усією істотою перебуває під владою однієї всепоглинаючої пристрасті, однієї високої мрії, що в його свідомості немов гаснуть, відходять у тінь, стають незначними інші душевні стани, інші особисті почуття. Ось чому здається іноді, що Муравйов «забуває» Лізу, що він глухий до дружніх почуттів Кривенка, жорстокий у ставленні до нього.

Військовий лікар Ліза, дружина Муравйова, здається, тільки промайнула в п'єсі, але напружений інтерес до її долі не залишає читача протягом усієї дії, бо хвилювання за її життя як

Муравйова, так і осіб, що перебувають біля нього, становить своєрідний підтекст багатьох сцен.

Образ Лізи, ясний і чистий образ прекрасної радянської жінки, сполучає в собі риси мужності жінки-бійця з особливою м'якістю і ліричністю жінки-матері й дружини. Її, як і Муравйова, відвертає від усього дрібного, буденного те всепоглинаюче нове, велике, що твориться в ці історичні часи навколо них і ними.

Образ Лізи є типовим образом радянської жінки, героїні Великої Вітчизняної війни.

Автор розгортає перед нами цілу галерею різноманітних образів радянських людей — від генерала-полковника Муравйова до рядового Степана, і він це робить навмисне для того, щоб у постатях цих людей показати різних представників нашого героїчного народу.

І хоч зовсім різний інтелектуальний рівень цих людей, зовсім різні їх індивідуальні характери, але є щось єдине, загальне, велике, що народилося ще в Жовтневих боях, загартувалося в трудових подвигах п'ятирічок і виявилося з величезною силою під час Великої Вітчизняної війни.

Це нові якості народного характеру—радянського характеру, про який сам автор каже словами Муравйова: «Ми й не помітили, що за війну виріс зовсім новий народний характер. На страшному вогні стопились... і стара руська доблесть, тверезість, витривалість п'ятирічок, і ще... така небувала міра волі й мужності. Ось німці починають нас лякати новою «секретною зброєю», а я думаю, що це новий радянський характер —найгрізніша «секретна зброя» нашого народу».

Виняткова тема, виняткові ситуації, виняткові душевні переживання героїв вимагають і зовсім нового розуміння їх для втілення на сцені. Того розуміння, яке включає звичайні уявлення, що йдуть від традицій і канонів дореволюційного театрального мистецтва. Актори повинні, насамперед, виносити в собі образи, створені драматургом, вклавши в них усю глибину думок, усю красу й емоціональне багатство почуттів радянської людини.

Велику творчу радість приносить нам ця робота. Ми відчуваємо, як безмежно збагачує вона наш ідейний та духовний світ, які безкраї обрії творчого натхнення відкриває перед нами. Бо немає найвищої радості для радянського митця, як створити образ нової радянської людини, людини-воїна, переможця, будівника майбутнього Країни Рад[1].

Газ. «Радянське мистецтво», № 52 (90), 1946.

---

[1] Прем'єра п'єси Б. Чирскова «Переможці» відбулася наприкінці 1946 року.

«КАЛИНОВИЙ ГАЙ»

З РЕЖИСЕРСЬКОГО КОМЕНТАРЯ

Соціалістична перебудова села, стирання граней між містом і селом, між фізичною і розумовою працею — одне з найзначніших явищ нашої сучасності — не могло не привернути уваги письменника, який добре знає нашу дійсність і зірко спостерігає за всіма процесами її розвитку. Цій темі і присвячено нову п'єсу О. Корнійчука «Калиновий гай». Якщо в широко популярній п'єсі «В степах України» драматург свого часу відобразив українське радянське село передвоєнних років, то в «Калиновому гаю» він показує колгоспне життя і колгоспних людей на новому, вищому етапі розвитку, розкриває образи людей сьогоднішнього українського села.

Люди, які недосить добре знають Україну, українські народні звичаї і пісні, можуть не звернути уваги на внутрішній смисл самої назви п'єси «Калиновий гай». А назва ця має глибокий, символічний смисл. В українському народі калина — це символ вірності, любові, відданості, міцності. У старовинних піснях, якщо в дівчини вмирає її коханий, вона ховає його під калиною, якщо треба побудувати міцний, надійний міст—у пісні співається, що будують калиновий міст. Гілка калини в руках української дівчини — знак любові і вірності. «Калина» — кажуть, коли мова йде про людей міцних, вірних, надійних, здатних довести розпочату справу до кінця.

Отже, місце дії п'єси — калиновий гай. І люди, що виросли в «Калиновому гаю», — люди хороші, міцні, світлі, надійні; сміливо й впевнено йдуть вони до нового життя.

До якого жанру належить п'єса?

На нашу думку, це лірико-психологічна, романтична комедія. Лірична вона тому, що вся пронизана майже пісенною м'якістю, лагідністю, ліризмом, а психологічна тому, що в ній, поруч з темою громадського характеру, розвивається низка особистих, інтимних переживань: то з Надією і Вітровим, то з письменником Батурою, і, нарешті, між художником Вербою і Василиною. Романтична ж вона тому, що всі почуття героїв твору позначені піднесенням. Підкреслюю, піднесенням, щоб не ототожнити його ненароком з ходульністю й риторичністю.

А головною лінією є громадсько-політична, що і становить основний смисл п'єси. Але для того, щоб ця лінія зазвучала на повний голос, не треба ігнорувати і піднесення, що становить особисту, інтимну ліричну лінію.

Працюючи над постановкою п'єси «Калиновий гай» у Київському театрі ім. Франка, я приділяв особливу увагу виявленню громадсько-політичної лінії п'єси. Цю лінію виражають, головним чином, образи Наталки Ковшик, Романюка, Вітрового та деяких підсобних персонажів — образи людей, що створюють нові, вищі форми сільського господарства.

Тема будівництва сільського господарства в нових, вищих формах і повинна, безперечно, бути головною в кожній постановці «Калинового гаю». Вона має прозвучати в спектаклі як його генеральна тема, і ніякі любовні взаємини дійових осіб не повинні її затушовувати.

Якщо когось із постановників більше приваблюватиме інша лінія п'єси і він спробує зробити її основною — це буде грубою помилкою.

Є в «Калиновому гаю» і третій елемент — деякий жанровий відступ, що не відіграє значної ролі в самій п'єсі, але має величезне значення з погляду ідейно-виховного впливу, викриття одного з негативних явищ нашого побуту. Я маю на увазі образ Аги Щуки, сестри художника Верби, до характеристики якої ще повернусь.

Головна лінія п'єси — тема колгоспного будівництва, лінія любовних переживань п'яти названих вище персонажів та жанровий епізод, що не стосується теми п'єси, проте має великий побутовий інтерес, — все це і становить зміст «Калинового гаю».

У п'єсі є багато спокусливих комічних ситуацій, що можуть викликати немалий сміх у залі. Всілякі спроби режисури та виконавців посилити цю реакцію сміху будуть порочні: не в ньому суть. При неправильному вирішенні п'єси можна легко «засміяти» її, і якщо це трапиться — спектакль втратить своє політичне значення.

Сміх — приємний, сміх — потрібний, навмисне «вбивати» його не треба. Але те, що викликає сміх, має бути присутнє в спектаклі в такій пропорції, в такій дозировці, як це написано у Корнійчука. А написав він комічні епізоди дуже м'яко, з характерною українською хитринкою і задерикуватістю, і ці комічні сцени ні в якому разі не розраховані на водевільне вирішення. Люди в «Калиновому гаю» — це в тій або іншій мірі люди хороші, люди наші, цілком радянські люди. Навіть взявши такі негативні образи, як Ага Щука та Вакуленко—заступник Романюка, драматург викликає у нас відчуття, що ці люди кінець кінцем, коли не сьогодні, то завтра, післязавтра стануть на наші позиції, добре працюватимуть, будуть повноцінними членами радянського суспільства.

Отже, здебільшого люди в «Калиновому гаю»—хороші люди. Але у кожного з них є своя лінія, свій характер, свої шляхи і доріжки...

... Весь спектакль повинен бути радісним, оптимістичним, як і пісня дівчат, що працюють на колгоспних полях. Вся п'єса — це гімн радісної, животворної праці. Так вона написана і так вона має бути поставлена й зіграна.

О. Є. Корнійчук

Олександр Євдокимович Корнійчук народився 1905 р., в сім'ї слюсаря-залізничника станції Христинівка. У зв'язку із смертю батька О. Корнійчук, не закінчивши школи, йде працювати на залізницю.

У 1923 р. райком комсомолу посилає юнака вчитися. Корнійчук закінчує робітфак, потім літературний факультет інституту народної освіти.

Літературна діяльність О. Корнійчука починається в 1925 р.

До драматургії він звертається 1928 р., написавши п'єсу «На грані». В 1929 р. Корнійчук створює другу п'єсу — «Кам'яний острів».

Кілька років письменник працює в Київській, потім у Харківській та Одеській кіностудіях, пише сценарії. Одночасно він продовжує роботу в галузі драматургії. Особливо широку популярність здобула його п'єса «Загибель ескадри» (1932 р.), яка розповідає про події громадянської війни, боротьбу проти іноземних інтервентів, російської контрреволюції та українських буржуазних націоналістів.

В 1934 р. Корнійчук написав п'єсу «Платон Кречет», у центрі якої стоїть образ радянського інтелігента, хірурга-новатора.

Далі драматург пише п'єси «Банкір» (1936 р.), «Правда» (1937 р.), «Богдан Хмельницький» (1938 р.), «В степах України» (1940 р.).

За роки Великої Вітчизняної війни вийшли його п'єси: «Партизани в степах України» (1941 р.), «Фронт» (1942 р.), «Місія містера Перкінса в країну більшовиків (1944 р.). Серед них особливо велике політичне значення мала п'єса «Фронт».

У післявоєнні роки, сполучаючи активну громадську діяльність з творчою роботою, письменник звертається до теми мирної праці радянських людей. Їй присвячено п'єси «Приїздіть у Дзвонкове» (1945 р.), «Макар Діброва» (1948 р.), «Калиновий гай» (1950 р.).

У п'єсах О. Корнійчука відображена керівна роль Комуністичної партії Радянського Союзу в житті радянського народу, змальовується незламна сила дружби народів СРСР, їх трудові подвиги в будівництві комунізму. З великою теплотою розкриває драматург образи передових радянських людей, гострою зброєю сатири картає все відстале, омертвіле, що заважає рухові вперед.

Драматургія О. Є. Корнійчука відіграла велику роль у розвитку українського радянського театру, зайняла значне місце в репертуарі всіх театрів Радянського Союзу. Окремі його п'єси були поставлені і поза межами нашої країни.

Гостре відчуття нового, сміливе піднесення актуальних питань суспільного життя надають п'єсам Корнійчука публіцистичності в кращому розумінні

цього слова. Творчо сприйнявши кращі традиції російської та української класичної драматургії, він прагне в своїх творах не лише глибокої змістовності і життєвої правди, а й майстерності, відточеної художньої форми.

Драматург завжди звертається до гострих конфліктів, малює яскраві характери. Кращі п'єси Корнійчука характеризуються майстерністю композиції й діалогу, барвистістю мови Шість з них удостоєні Сталінської премії.

Корнійчук — автор сценаріїв кінофільмів «Богдан Хмельницький», «Партизани в степах України», «Фронт», лібретто опери «Богдан Хмельницький» (написано разом з В. Василевською).

О. Є. Корнійчук — член бюро Всесвітньої Ради миру, нагороджений орденами та медалями Радянського Союзу.

ГЕРОЇ СОЦІАЛІСТИЧНОГО БУДІВНИЦТВА — НАШІ ГЕРОЇ[1]

Товариші, доповіді про драматургію дали нам цікавий матеріал, що свідчить про зростання нашої драматургії, яка завоювала робітничого та колгоспного глядача і стала його найулюбленішим мистецтвом.

Хороші п'єси дивляться мільйони. П'єси йдуть у сотнях театрів, і тому кожний образ, кожне слово мусить бути повноцінним, пристрасним, хвилювати серця глядачів.

Драматургові дано найскладнішу зброю емоціонального впливу на маси, і тому ми не маємо ніякого права звертатись до мільйонних мас корявою, неохайною, штампованою мовою. Ми не маємо ніякого права писати нудні, бліді, безбарвні п'єси. Нудьга — це найстрашніше в мистецтві, особливо ж вона жахлива в драматичному мистецтві. Драматургові дано велику перевагу — він може відчути масове реагування глядачів. Важко забути ті хвилини, коли дивишся на глядача під час дії. І часто відбуваються дивні речі: в одних місцях, де здавалося, що глядач слухатиме з завмиранням серця кожне слово, він не тільки не слухає, але починає кашляти, гомоніти, він байдужий; в інших місцях тисячі напружених облич рухаються в одному ритмі, абсолютна тиша, в якій чути тільки шепіт і схвильоване дихання автора. Це незабутні хвилини творчої радості.

В Харкові драматургові після десяти вистав — культпоходів робітників заводів, військових частин і т. д.—режисерська лабораторія дає діаграму реагування глядача. В діаграмі занотовані репліки автора в сцені і поруч — реагування публіки: легкий кашель, кашляє увесь зал, легкий шум, повний шум, тиша, оплески й бурхливі оплески. Це, товариші, чудовий документ, яким повинні цікавитися не тільки драматурги, а й наші критики. Я перевіряв реагування на мою п'єсу «Загибель ескадри» в Харкові. На виставі були партійний актив Дзержинського району, робітники ХПЗ, студенти й учасники військової партійної конференції. І всі вони немовби змовились: кашляли, гомоніли командири Червоної Армії в тих місцях, де кашляли й гомоніли робітники ХПЗ, де гомоніли студенти; і аплодували, слухали в абсолютній

[1] Промова на І Всесоюзному з'їзді радянських письменників.

тиші в тих місцях, де аплодували й слухали в тиші робітники, студенти.

В чому цінність цього факту? Цінність у тому, що ніколи, в жодну епоху драматургія не мала такого глядача з єдиним устремлінням, з єдиним почуттям сприйняття світу, глядача активного, схвильованого, глядача високої культури. У нас відпала проблема — на кого працювати. В цьому найбільша радість творчості. Кожен з нас пам'ятає, як обережно критикують слабкі місця наших п'єс на робітничих диспутах, якою любов'ю нас там оточують. У нас немає конфлікту між драматургом і глядачем.

Наша драматургія зробила великі успіхи, але наші творчі досягнення порівняно з творчістю нашого радянського народу, нашого робітничого класу ще недостатні, набагато відстають.

Головна причина відставання—це те, що ми ковзаємо по поверхні, ми йдемо за подіями, а не висвітлюємо вогненним словом шляхів, якими йде нова людина.

На диспутах ми багато говоримо про масштабність наших п'єс, про великих героїв, а коли сидимо за столом, у кімнаті, то кілометри перетворюються в сантиметри, і виходить досить дрібно. Це трапляється тому, що ми часто багато дивуємося тим чи іншим подіям. Був на будівництві, бачив такий-то епізод — о, як це здорово! Ми часто дивуємося, часто повторюємо слово «надзвичайно». А коли спитають — що ти знаєш, товаришу, про суть цього епізоду і події, хто ці люди, які здивували тебе своїм героїзмом, то у відповідь, крім прізвища та елементарних відомостей, часто письменник нічого більше сказати не може, бо він цього не знає. Ми дивуємося неповторним фактам, але, на жаль, мало у нас моментів справжньої схвильованості, коли художник не йде з поля подій доти, доки детально не вивчить того чи іншого цікавого факту із матеріалу нашої дійсності. Тому на сцені наші герої досить бліді, вони теж дивуються щосекунди, говорять про ентузіазм, а глядачеві нудно.

Коли ми ставимо питання про створення повноцінних, багатогранних образів, ми часто займаємося, на великий жаль, прописуванням рецептів, причому рецептів досить стандартних. За цими рецептами ми будуємо образ, щоб він жив на сцені, ми наділяємо його різними рисочками, часто типовими для цих людей. Наприклад, любов героя до дітей, любов героя до квітів, до специфічних словечок і т. д. І ми думаємо, що це характерні риси нової людини. Так, це характерно. Але це не основне і не головне. Біда в тому, що, закінчивши п'єсу, бачиш схематичність двох-трьох образів і починаєш їх наділяти так званими живими рисами. Починаєш приклеювати, пришивати, і творчість перетворюється в майстерню дрібного лагодження. В цьому відношенні у нас деякі товариші стали блискучими фахівцями майстерні дрібного лагодження в оживленні блідих, немічних, рахітичних, схематичних ще в задумі персонажів. Майстерня дрібного лагодження випускає п'єсу без цікавих думок, без зльоту фантазії.

Вона гарячково чіпляється за побут, але його немає — є тільки ковзання по поверхні. Вона не любить дерзань, сміливості, експерименту. Там усе гладенько, пригладжено. Багато театрів люблять такі п'єси, над якими не треба працювати. Вони охоче беруть і ставлять їх. Коли дивишся п'єсу, то, виходячи з театру, почуваєш, яка майстерність цього автора: він відібрав у тебе час, а замість мистецтва дав сироп.

Тільки великі думки та ідеї нашої епохи породжують великі почуття. Мені здається, що коли художник може сказати щось цікаве й свіже, коли око його бачить далеко, коли він знає всебічно те, про що пише, знає матеріал, і цей матеріал його глибоко схвилював, то тоді типове й характерне він зможе черпати жменями, тисячі асоціацій витатимуть над його столом, вони примусять кров текти швидше, вони не дадуть спокою. І тоді завдання художника полягатиме в тому, щоб позбутися неголовного і залишити основне; в тому, щоб очищати від наносного, залишаючи тільки серцевину.

Мені сподобались слова Олексія Толстого в його доповіді: «Драматург, якому є що сказати, не боїться відкривати карти. В «Макбеті» у першій сцені накреслена доля всіх».

Це дуже важливе, принципове зауваження. Це питання майстерності, стилю.

Чим захопити глядача, чим його схвилювати? Завжди це питання стоїть перед нами, особливо перед молодими драматургами. Чим його схвилювати? Чи тим, що глядач ставитиме питання: а що ж далі, чим закінчиться п'єса, — авантюрним розгортанням сюжету чи іншими прийомами і методом?

Тов. Фадєєв кинув у своєму виступі докір драматургам у тому, що вони, як і прозаїки, не вміють будувати п'єси, що все зразу бачиш, знаєш, чим закінчиться п'єса. Про те саме говорив товариш Кирпотін.

Мені здається, що легше побудувати роман або п'єсу так, щоб читач не знав закінчення твору, ніж коли доля всіх героїв накреслена на початку, а твір все-таки хвилює.

Для нас доля всіх героїв ясна. Носіїв капіталістичних елементів ми знищили, представники старого світу пішли назавжди, і решта осколків цього світу щодня розсипається в порох від наших великих перемог. Долю нової людини накреслила історія, яка працює на нас, і найбільше наше завдання—показати шляхи, найскладніші шляхи, якими йде людина до ясної мети, шляхи, якими йде нова людина у безкласове суспільство. Знайти своєрідне в цьому русі, неповторне і типове тільки для нашої епохи і наших днів, бачити майбутнє в світлі найвеличнішої теорії Маркса — Леніна — Сталіна, як ідуть люди в це майбутнє, наймогутнішу концентровану дію мільйонів, які будують нашу соціалістичну Батьківщину, — в цьому наше завдання, ключ до побудови наших творів. Якщо нам іти цим шляхом, тоді не буде конфлікту між характерами, які ми виводимо в п'єсі, і драма-

тичною колізією, не доведеться втискувати образ у невластиву йому ситуацію.

Товариші, ми багато говорили про «експерименти» і мало боролись за справжнє драматичне новаторство, але самих експериментів у нашій творчості ще мало. Ми дуже поспішаємо. Нову деталь, свіже положення зразу перетворюємо в «теорію», в «школу», і коло цієї «школи» створюються «шкілки». Експерименти вимагають великої обережності перевірки. Коли ми починаємо перевіряти, то бачимо, що це або вже було, або змінено. Мені здається, що ми більше займаємося раціоналізаторством старих форм, ніж справжнім творчим шуканням.

Частина товаришів, які виступали вчора, говорили, що ми мало дерзаємо, що у нас нема сміливості. Це невірно. Боягузтво не властиве радянському письменникові. Ми ще молоді, і ми не вміємо в достатній мірі втілити великі задуми у великі образи. Це складна боротьба за якість, за стратосферу мистецтва, а хто хоче наші невдачі, зриви пояснювати боягузтвом, того самого лякають великі завдання нашої драматургії.

Про великих і середніх людей. І тут багато неясного. Одні кажуть: треба брати великих людей, героїв і по них будувати п'єсу. Зараз багато драматургів пишуть п'єси про челюскінців, про наших авіаторів, які врятували челюскінців, деякі з них самі вписали чудові сторінки в історію людства. Як ви про них не пишіть — мені здається, це буде тільки чудова рамка до готових творів нашої соціалістичної Батьківщини. Рамки потрібні, але є інший шлях, складніший: це попереджати великі події, показувати звичайних будівників, авіаторів, агрономів і т. д., людей, які, здається, сьогодні, на перший погляд, нічим не відрізняються від інших, але в потенції таять величезні сили. Їх треба художникові розкрити, показати.

Я читав якось старий журнал, що видавався ще до революції. Там було вміщено портрет Чехова, оточений його героями в гримі, образами, виведеними ним у п'єсах, оточений сотнями героїв, абсолютно різних людей. Та коли взяти портрети наших драматургів і навколо них розмістити портрети їхніх героїв, то мені здається, що буде більше портретів драматургів, ніж героїв, створених цими драматургами. Не треба кидатися зразу на тему: трапилась якась подія, спізнилися — і потім починаємо всі разом писати про цю подію. Ні, треба розкривати нашу дійсність в усій її багатогранності. Мені здається, що немає в нашій дійсності нудного матеріалу, тим більше немає нудного будівництва соціалізму, а є нудні письменники, які не вміють вибрати істотне і провідне в нашій епосі, не вміють конденсувати і віджимати матеріал.

Боротьба за якість нашої літератури йде в усіх республіках. На український з'їзд українські драматурги прийшли з новими досягненнями, новими п'єсами, але основний тон виступів — це самокритика, це творча незадоволеність.

На жаль, ми ще мало знаємо республіки нашого Союзу та їхню творчість.

Ми зустрічаємо з великою радістю пропозицію Олексія Максимовича Горького про створення в Москві постійного великого театру, де національні театри показуватимуть свої досягнення, обмінюватимуться досвідом і вчитимуться один в одного.

Наш з'їзд дав нам надзвичайно велику зарядку. Я переживаю величезну радість творчості. Цей з'їзд розширив наші масштаби. Кожен з нас відчуває, якою любов'ю та увагою оточує нас радянський читач і глядач, якою любов'ю оточує нас наша соціалістична країна, наша партія і уряд. Відповіддю на це довір'я хай будуть наші нові твори високої якості, гідні нашої радісної епохи.

Олександр Корнійчук. Разом із життям.
«Радянський письменник», К., 1950.

ТЕАТР ВИСОКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Чи мусить драматург працювати з театром? На це питання відповідали і відповідають по-різному.

Був час, коли театри дивились на авторський текст як на канву для вистави, і тоді, звичайно, ніякої роботи з автором не проводили.

Це були формалістичні театри.

Вони просто в ім'я хибної ідеї знищували авторський задум, убивали слово, робили все, щоб просунути на сцену свої буржуазні ідейки. Чи могли передові драматурги працювати з таким театром? Безумовно, ні.

Драматурги боролися з такими театрами, режисерами й критиками, які підтримували буржуазно-естетські погляди формалістів на сцені. Формалісти зазнали поразки, вони збанкрутували.

Радянський театр ввібрав у себе кращі прогресивні традиції старого театру і, озброївшись методом соціалістичного реалізму, піднісся на небувалу височінь. Наш театр став народним, його цікавлять насамперед ідеї і проблеми, якими живе великий радянський народ.

Між радянською драматургією і радянським театром сьогодні немає ідейних розходжень. Наші цілі ясні, вони спільні. Це не значить, що між драматургом і окремими режисерами чи акторами не може бути творчих суперечок і дискусій.

Ми знаємо, що у нас ще не все гаразд. Ще є режисери й актори, які не позбулися до кінця формалізму. З ними треба добре сперечатися! Вони сваволять з текстом автора, в ім'я своєї хирлявої ідейки розривають тканину п'єси, намагаються втиснути велике життя, показане в п'єсі, в маленькі рамки своїх естетських уявлень. Оскільки таким режисерам все важче сваволити з радянською п'єсою, вони накинулись на західноєвропейський матеріал. І тут вони на диво вірні собі...

Вони не шукали кращих п'єс західної драматургії, вони не звернулись до трагедії Шекспіра, а віддали перевагу банальним п'єскам західноєвропейських драморобів.

З такими окремими діячами театру ми провадитимемо серйозну боротьбу.

Велика партія більшовиків, радянський народ озброїли радянське мистецтво найпередовішою в світі філософією Леніна — Сталіна, високо піднесли прапор театрального мистецтва, і ми мусимо оберігати, як зіницю ока, наш театр від чужих впливів.

Драматург не може бути байдужим до долі театру, стояти осторонь. Творча праця драматурга не закінчується тоді, коли його рука ставить останню крапку на п'єсі. В одному театрі досвідчені режисери й актори підкажуть нові думки, і автор, прийнявши їх, виправить свій твір, це піде на користь загальній справі. В іншому — драматург, зустрічаючись з театральним колективом, допоможе йому розібратися в складних образах і проблемах нашої дійсності.

Радянський театр — це театр високої радянської літератури. Це не применшує значення театру. Тільки буржуазні формалісти хотіли посварити драматурга з театром. Ми це знаємо добре. Не будемо забувати уроків боротьби з естетствуючими декадентами.

Ми стверджуємо наш театр як театр високої літератури не тому, що хочемо сказати — драматургія вище театру. Ні, тисячу раз ні! Ми стоїмо на цій позиції тому, що не уявляємо собі театру без великих ідей нашого народу, втілених у художнє слово п'єси, яку творчо розкриває театр — не ілюструє своїми засобами, а творить.

В історії театру були випадки, коли між драматургом і театром була повна гармонія, коли мета була загальною. Це були окремі випадки, і вони приводили до розквіту творчості письменника і художників театру — акторів.

Ближче стати один до одного! В ім'я великої справи нашого радянського мистецтва поступатись дрібними образами й амбіціями, творити разом, допомагаючи один одному, менше думати про те, хто з нас перший, головний, — драматург чи театр, а глибоко розуміти, що перший і головний серед нас — передовий радянський трудівник, і немає більшої честі, як служити своїм талантом великому радянському народові.

Олександр Корнійчук. Разом із життям.
«Радянський письменник», К., 1950.

«ПЛАТОН КРЕЧЕТ» У МХАТ'і

...Згадую свої зустрічі з Художнім театром. У 1934 р., коли написав п'єсу «Платон Кречет», з величезним хвилюванням ішов до Володимира Івановича [1]. За годину до призначеного часу при-

[1] Немирович-Данченко.

їхав я на вулицю, де його дім. Мене весь час турбувало, що неодмінно щось трапиться, і я зможу спізнитися. Тому я виїхав значно раніше і ходив завулками, хвилювався і весь час поглядав на годинник. Рівно о 6-й годині я постукав до квартири, мені відкрила якась жінка, і одразу ж мене прийняв до себе Володимир Іванович. Я зайшов до його кабінету, привітався.

— Садитесь...

Я сів на маленький диванчик.

— Нет, нет, вы садитесь здесь.

Я пересів у крісло.

— Вы волнуетесь? — спитав мене Володимир Іванович.

— О-очень, Владимир Иванович...

— А вы не волнуйтесь! Вот здесь, в этом же кресле читали мне свои пьесы Горький, Чехов. Вы не волнуйтесь...

Після такої заохочувальної репліки я розгубився зовсім. Розкриваю п'єсу й читаю невиразно: «Кречет...»

— Кажется, там имя есть, — зауважує Володимир Іванович.

— Ах, так, так, Платон...

Потім я кажу Володимиру Івановичу: — Пробачте, ще нема перекладу п'єси російською мовою, і тому я змушений читати її рідною мовою.

— Ничего, ничего, ведь я Данченко, я должен понимать украинский язык!

І справді, за весь час читання п'єси, він перепитав мене лише два-три слова.

Я не буду говорити тут про враження від п'єси, але в кінці нашої зустрічі Володимир Іванович сказав мені:

— Принимаем, благословляю вас, завтра прочитаете пьесу на труппе актеров.

Я весь час ходив на репетиції. Місяців півтора-два вони сидять за столом, я читаю, і вони мене атакують запитаннями. Я виходив з кожної репетиції дуже втомлений. Ніхто так, як мхатівці, не вникає глибоко в ідеї письменника. Письменник приніс кусок життя в художньому творі, і ці великі майстри перетворюють його в дійсне життя. На деякі запитання я навіть не міг відповісти зразу, я говорив: — Подумаю, завтра відповім.

Володимир Іванович багато розпитував мене про наш український театр, він глибоко розумів лірику нашого народу і застерігав, як, не розуміючи цього, деякі сприймають це за сентиментальність...

* *
*

...Робота над словом у Художньому театрі вразила мене найуважнішим ставленням до авторського тексту, старанним відшліфуванням найвитонченіших нюансів репліки і підтексту.

На одній з проб артистові Б. Добронравову, який виконує роль Платона Кречета, здалося потрібним під час приходу Ліди (третя картина) вставити одне слово, яке нібито потрібне за хо-

дом дії, — «сідайте». А далі знову йти за моїм текстом. Я на це погодився. Артистки при цьому жартуючи докоряли мені, що, мовляв, автор некоректний, бо він не вклав в уста свого героя елементарного слова ввічливості.

Пройшов деякий час; В. І. Немирович-Данченко з'явився на черговий перегляд кількох уривків з майбутнього спектаклю. Проглянувши їх, після чималої паузи, він сказав:

«Хоча тут і присутній автор, але мені здається, наскільки я розумію його образ Кречета, що останній, перебуваючи в такому стані, ніколи не сказав би Ліді — сідайте. Це слово зайве. Я порадив би авторові викреслити його».

Ми всі були вражені чутливістю цього видатного художника, який не знав, що це слово було акторською вставкою.

І коли далі В. І. Немирович-Данченко почав тлумачити поведінку Платона і Ліди, тільки тоді я зрозумів, що даремно погодився на цю вставку. Це слово змінювало весь психологічний малюнок образу і поведінку Платона в даній ситуації.

* *
*

...Коли я зустрівся з режисером І. Судаковим, з артистами Б. Добронравовим, В. Топорковим, А. Степановою та іншими мхатівцями, я побачив, що перебуваю в театрі, де не кажуть: «допишіть», «зробіть гостріше», «поглибте» — я побачив справжніх допитливих майстрів. Сотні запитань ставили мені артисти, прагнучи насамперед зрозуміти, що хотів сказати письменник кожним своїм словом. Часто-густо доходило аж до таких запитань, які спочатку навіть трохи дивували мене. Наприклад, актор В. Грибков, виконавець ролі Бублика, раптом запитує: «Коли Бублик приходить до Кречета, надворі жарко чи холодно?» Я відразу відповів: «У цей час тепло». Лише згодом, на спектаклі, я наочно переконався, як усі такі та інші подібні деталі багато в чому допомагають у роботі над створенням образу. Але основні питання, які ставили мені артисти, стосувалися проблем, так би мовити, соціального порядку, підпорядковані були головному завданню — створенню образу людини нашої радянської сучасності.

МХАТ і українська театральна культура.
АН УРСР, К., 1949.

К. А. Треньов

(1878—1945)

Костянтин Андрійович Треньов народився в селянській сім'ї в с. Бакшеївка, Харківської губернії.

Дитинство й юність письменника пройшли в умовах постійних нестатків, тяжкої праці. Незважаючи на великі труднощі, юнакові вдалося здобути освіту. Він закінчив землеробське училище, потім вчився в духовній семінарії, в археологічному інституті, багато років працював учителем.

Літературна діяльність К. Треньова починається 1898 р. Він публікує ряд оповідань та повістей про життя селянства, пізніше пише першу свою п'єсу «Дорогіни». Великий вплив на Треньова мало його зближення з М. Горьким, який уважно допомагав молодому письменникові.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції К. Треньов звертається до нових тем, до нових героїв, прагнучи відобразити народні маси як основну силу історії. В 1924 р. він пише історичну п'єсу «Пугачовщина» (поставлена у МХАТ 1925 р.).

У 1925 р. з'являється «Любов Ярова». Це була перша радянська п'єса, в якій глибоко, з художньою переконливістю змальовано образи революціонерів — борців за владу Рад.

Успіх «Любові Ярової» свідчив про силу й життєвість методу соціалістичного реалізму в радянській літературі. Постановки її в Малому театрі (1926 р.) та у МХАТ (1936 р.) були значними етапами в розвитку радянського театру.

Новий вклад у розробку найважливіших тем сучасності являли собою драматургічні твори Треньова — «На березі Неви», «Анна Лучиніна», «Назустріч». У цей же період він написав історичні п'єси «Гімназисти» та «Полководець».

П'єсам Треньова властива тонка майстерність мови, яскравість характерів. Кожну з них письменник переробляв по кілька разів, домагаючись досконалості художньої форми.

К. Треньов часто виступав із статтями, присвяченими різноманітним проблемам драматургії й театру.

За видатні заслуги в розвитку радянської літератури та театру К. А. Треньов був нагороджений орденами СРСР. Краща його п'єса — «Любов Ярова» удостоєна Сталінської премії.

МОВА ДРАМИ

(УРИВОК)

Коли мене запитають, що найголовніше, основне в драмі, я відповім — мова. Мова — головна специфічна зброя драматичного твору: в ній його сила, в ній його слабість. Вона повинна бути винятково лаконічна й змістовна, бо в п'єсі часто в одній фразі повинно міститися те, для чого в оповіданні потрібен був би цілий розділ. Тому мова повинна бути винятково стисла й виразна. Особливе, вирішальне значення має в п'єсі діалог. Чим лаконічніше й динамічніше ведеться діалог, тим краща п'єса. А найголовніше в мові — це те, щоб вона виражала собою образ. В оповіданні про дійову особу можна сказати дуже багато, можна як завгодно докладно й яскраво характеризувати її від імені автора. У п'єсі повинен це зробити сам персонаж п'єси, в той же час майже ніколи не займаючись самохарактеристикою і часто не підозрюючи навіть, що його характеризує саме мова. Як досягається ця характеристика? Ніякі словесні вигадки, тим більше вживання різних характерних слів і словечок, тут справи не вирішують і не рятують. Є тільки один-єдиний правильний художній метод — це, щоб образ живо уявлявся й почувався самим драматургом. З особистого, іноді блискучого, іноді гіркого досвіду я скажу: доки у мене образ не виношений в душі, доки я не уявляю собі його з усіма характерними й індивідуальними властивостями так ясно, що я іноді, як наяву, чую його розмову, доти я не можу дати його живим на сцені. Зате можу сказати й інше: коли образ виношений і я чую його мову, мені не потрібно вже мудрувати над мовою, добирати для нього слова й словечки, — він сам їх добере.

Усе, що я сказав досі про п'єсу, це стосується тільки майстерності драматурга, але все це справа другорядна. Що ж головне? Головне, щоб автор був глибоко схвильований тими образами, які він виводить на сцену, щоб зображення стало для нього такою могутньою творчою потребою, яку він уже не може не задовольняти, інакше це буде вже величезне творче незадоволення.

Але й це не найголовніше. Найголовніше — це те, що хвилює автора. Необхідно, щоб у письменника був не тільки письменницький, але й людський талант. Від розмірів і сили цього таланту залежать розміри і сила письменницького таланту. Чим глибші й значніші думки і почуття, що хвилюють драматурга, тим значніший його твір. Треба, щоб авторові було що сказати, і чим важливіше те, що він говорить, тим значніший його авторський талант. Шекспір великий і безсмертний саме важливістю й глибиною зображуваних ним людських характерів з їхніми думками і почуттями.

К. Тренев. Пьесы, статьи, речи.
«Искусство», М., 1952.

НЕ БІЙТЕСЬ ДЕРЗАТИ

Радянська весна 1945 року — велика весна всього передового людства. Червона Армія в Берліні. Настало те свято на нашій вулиці, про яке в найтяжчий час війни говорив Й. В. Сталін.

Увесь світ із захопленим подивом дивиться на нас, на наші величні подвиги, які для частини людства були такою несподіванкою. А ми знаємо, що ці подвиги природні для народу, який виховала наша Радянська країна.

Народ із славою й честю витримав величезне випробування. З честю витримала випробування й радянська література, що своєю зброєю творила велику патріотичну справу боротьби з фашизмом.

А сьогодні ми вирішуємо нове завдання і, може, не менш важке, ніж попередні наші завдання. Перед письменником — радянська людина, що неймовірно виросла на війні. Чотири пережитих нею роки варті в цьому відношенні багатьох десятиріч.

Зобразити її на весь богатирський зріст, з усією глибиною й красою її морального образу — призначення сучасної літератури. До вирішення цього завдання ми повинні серйозно готуватися, самокритично врахувавши всі наші досягнення й промахи.

У літературі днів війни багато полум'яних, сповнених гніву й любові сторінок, багато яскравих картин. Але за чотири роки набралося також чимало шаблону, де в чому проявився примітивний підхід до великих і складних явищ — і в прозі, і у віршах, і в драматургії. На театральній конференції влітку 1943 року говорилось, що про оборону Сталінграда було написано щось понад десять п'єс, але всі вони, на жаль, уже застаріли. Це було через півроку після перемоги під Сталінградом. Чи треба говорити, в чому тут розгадка. Це не були твори справжньої літератури, художньо-поетичні твори. А читач, який так виріс за війну, справедливо вимагає від нас великого, справжнього мистецтва.

На нашій землі здійснились найвеличніші героїчні події, ми були учасниками однієї з найстрашніших світових трагедій, і наша література живе і довго буде жити під знаком героїчного й трагічного. Трагічне мине. Життя, а з ним і література знайде знайомі шляхи до щастя. Однак усі ми знаємо, що це станеться не так просто і не так легко, як уже намагається намалювати дехто з нас. Повернулася, мовляв, людина з війни, а тут загальна любов і дружба, загальне благоліпство, ніби небувала в світі катастрофа обмежилась тільки небаченим руйнуванням будівель і не торкнулась людини. Але ж це не так. І порадувати радянську людину, людину-героя, повторюємо, може тільки мистецтво великої мисли.

Спроби намалювати в наших драмах обов'язково благополучний хід подій замість природного благополучного кінця завжди свідчитимуть тільки про неблагополучний стан творів цього роду.

«Війна і мир» закінчується благополучно не для всіх її героїв. Трагічна розв'язка біографії Андрія Болконського має для нас дорогоцінне значення, яке підносить, саме тому, що вона трагічна, а благополучна розв'язка біографії П'єра й Наташі була б нічого не варта, коли б вона не прийшла після глибоких трагічних переживань.

Трагічне має великі права на існування в нашій післявоєнній літературі, так само як і комічне — не тільки розважальне комічне, але серйозна викривальна комедія-сатира, яку інколи намагаються, як і трагедію, підмінити безконфліктною, невразливою благополучною стряпнею. Героїчні подвиги, що не тільки не поступаються, але й затьмили подвиги минулого, — у нас явище масове. Це так очевидно і це так грандіозно, ми такі сильні, що нам немає потреби закривати очі на наші хиби. Ми знаємо, ми всіма силами нашої враженої душі почуваємо, — світлий образ нашого великого народу, широкий і прямий його шлях, і викриття пороків окремих осіб і груп не може пошкодити йому. Воно тільки розчищає його шлях. Радянська література повинна сміятися з пороків сміхом, заповіданим їй нашою великою літературою.

Звичайно, справа не в жанрах, і ми не думаємо якомусь одному жанрові віддати перевагу перед іншими. Ми говоримо тут про широту й глибину творчих задумів, ми хочемо, щоб у наших творах більше було ось цього весняного, травневого повітря перемоги.

У сутичці передового людства з фашистським звіром радянський народ сказав своє вирішальне слово, поклав на терези своє незрівнянне багатство — людський талант. Віриться, що все подальше життя буде торжеством цього таланту на землі.

До нас, письменників, поставлено зараз найсерйозніші вимоги. Щоб виконати їх, потрібний письменникам той людський талант, без якого немає й не може бути письменника.

Не бійтеся дерзати. Радянський народ збудував небувалої сили державу, зітер на порох небувалої сили ворога завдяки своєму безстрашному дерзанню.

Така буде й патріотична література нашого народу.

К. Тренев. Пьесы, статьи, речи.
«Искусство», М., 1952.

І. А. Кочерга

(1881—1952)

Іван Антонович Кочерга народився на Чернігівщині. Його літературна діяльність розпочалася в 1910 р.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції письменник віддав свою майстерність розвиткові соціалістичної культури.

За перших років радянської влади він пише п'єси: «Про що жито співає», «Навчила доля, де шлях до волі», «Павук у колгоспі». Вони висвітлювали актуальні теми життя радянського народу, зокрема тему колективізації і боротьби з куркульством.

Продовжуючи традиції В. Маяковського, І. Кочерга створює сатиричну феєрію «Марко в пеклі», в якій гостро викриває й зло висміює пережитки капіталізму.

П'єса Кочерги «Майстри часу» підносить тему зв'язків інтелігенції з народом. На всесоюзному конкурсі 1933 р. вона була відзначена премією.

Драматург виступає також з цілим рядом п'єс про радянських людей: «Підеш — не вернешся», «Екзамен з анатомії», «Ім'я», «Вибір» та ін., в яких розв'язує різноманітні етичні й філософські питання.

Але найкращі твори Кочерги — це його п'єси на історичні теми. Найвизначніші з них «Свіччине весілля» та «Ярослав Мудрий». Автор звертається в них до подій героїчного минулого нашої країни, з любов'ю змальовує образи людей з народу.

Понад двадцять великих драматичних творів написав за своє життя І. А. Кочерга.

Творчу працю драматург поєднував з критичною діяльністю, виступаючи в пресі з статтями й театральними рецензіями.

Багато сил віддав письменник громадській роботі, працюючи редактором журналу «Театр» і газети «Література та мистецтво».

ЗА СЮЖЕТНУ П'ЄСУ[1]

...Тов. Погодіна[2] дивує, чому становище, свідомо взяте з життя і правдоподібне, на сцені не звучить і не здається правдоподібним, і чому становища, на перший погляд неправдоподібні, сприймаються глядачем з щирим хвилюванням і співчуттям, як найбільша життєва правда?

[1] З виступу на І Всесоюзному з'їзді радянських письменників у Москві 1934 р.

[2] М. Погодін — відомий російський радянський драматург.

Це парадоксальне, але глибоко вірне спостереження т. Погодіна пояснюється тим, що на сцені потрібно показувати не просто правдиві становища, але становища типові. Саме вони і будуть істинною художньою правдою.

Погодін змішує різні своєю природою речі — матеріал і сюжет. Те, що Погодін називає нетиповим і що, на його думку, не звучить, не сприймається на сцені, є насправді іменно типове, тобто ті шматки життя, той напівфабрикат, з якого драматург повинен створити свої художні образи.

Усе мистецтво драматургії полягає в тому, щоб створити для своїх героїв якомога більше труднощів, поставивши якомога більше перешкод на їхньому шляху, щоб обмежити їх у просторі і в часі. Лише тоді їх природні якості характеру виявляться з найкращою повнотою й силою. Адже з Хлестакова ніколи б не розвинувся такий брехун, якби він не опинився без копійки грошей у трактирі чужого міста. Гамлет мирно навчався б в університеті, грав у кеглі і шахи, якби доля не поставила його перед необхідністю покарати вбивцю його батька.

Я наведу вам маленький приклад наочної побудови сюжету із своєї п'єси «Годинникар і курка» [1]. Ця п'єса, дія якої відбувається на протязі сімнадцяти років, починається пригодами вчителя Юркевича, який сидить на маленькій станції і чекає поїзда в Москву. Юркевич багато років прожив у невеличкому глухому місті типовим життям інтелігента-міщанина. Сюжет п'єси починається вже тоді, коли Юркевич вирішив поїхати з екскурсією в Париж, і ось він опинився на згаданій маленькій станції. До поїзда залишилось 24 хвилини. У німця-годинникаря Карфункеля болять зуби. Він дізнається, що в Юркевича є зубні краплі. Німець благає дати йому ці краплі. Але виявляється, що краплі лежать на самому дні чемодана, який Юркевич відмовляється розпакувати, побоюючись спізнитися на поїзд. І ось Карфункель обрушується на Юркевича з цілою зливою ущіпливих докорів.

«Ві говоріль, що вам 24 хвилини недосить, щоб розв'язати паршивий чемодан? А ві знаєте, що таке час?.. Ві десять років мріяли про такой пустой подія, як поїхати за кордон. А ві знаєте, скільки подій може вміститися в один півгодина? ...А ваші 24 хвилини, яких ві для мене пошкодуваль... О, ві ще не зналь, скільки подій може трапитись за 24 хвилини! За цей час можна знайти щастя, можна втратити щастя, можна покохати на все життя... можна навіть умерти або кого-небудь убити — і все за ті самі 24 хвилини».

І ось на Юркевича справді звалюється ряд подій, які відбуваються протягом 24 хвилин. Нещасного інтелігента драматург переганяє з його реальної біографії у вир сюжетних подій.

Таке співвідношення типового й сюжетного матеріалу, так розгортається напруження драми в колесі сюжету. Без тісного

---

[1] Перша назва п'єси «Майстри часу».

ходу налагодженого колеса, без створення для героїв скрутних умов існування не звучатиме і найбільш вдячний матеріал.

Але місяць тому я побачив у Києві постановку п'єси Погодіна «Після балу». І після цього я не знав, чому вірити. У п'єсі «Після балу» немає сюжету, та, незважаючи на це, п'єсу дивляться і слухають з надзвичайним інтересом і хвилюванням.

Вся справа в тому, що наша епоха дає такі глибоко життєві факти і характери, що навіть показані у сирому оповідному вигляді вони справляють незабутнє враження. Яким же приголомшуючим враженням захопили б глядача ці ж образи і характери, якби той самий Погодін довів їх до справжнього сюжетного напруження!

Колись Гете говорив, що стародавні майстри поезії вміли створювати золоті яблука в срібних чашах, і скаржився, що його покоління робить золоті чаші, але наповнює їх картоплею.

Ми живемо у велику епоху, яка і не снилася великому Гете, коли люди справді завойовують казкові золоті яблука. Ці яблука готові впасти в руки художника, досить лише простягнути за ними руку. Та у нас поки що немає срібних чаш, і ми збираємо ці плоди у грубі глиняні миски. Створимо ж чаші, достойні золотих плодів нашої великої епохи!

З ПЕРЕДМОВИ ДО «СВІЧЧИНОГО ВЕСІЛЛЯ»

Коли я випадково натрапив на мотив «заборони світла», мотив, що й послужив темою для цієї драми, мене захопила в ньому можливість змалювати барвисту картину суто міського життя і соціальної боротьби в стародавньому місті, а на цьому мальовничому тлі створити узагальнений образ боротьби України за свою волю і самобутню культуру.

У двох грамотах литовських князів (1494 і 1506 рр.), що захопили тоді Київ, є коротенька звістка про те, як київські воєводи заборонили, немовби з протипожежних міркувань, засвічувати світло «в домєх» київських городян і ремісників, стягаючи в разі непослуху чималі для того часу штрафи. Тяжка ця заборона тривала, очевидно, не менш як 15 років, бо в грамоті 1494 р. вона згадується як факт, що вже існував, і минуло ще 12 років, як нарешті 1506 р. цю заборону остаточно скасував уже новий король Сігізмунд. Інших відомостей про історію «заказаного світла» я не знайшов. Грамота 1506 р., що «отложила» заборону світла, посилається на скаргу в цій справі киян. Проте і попередня грамота 1494 р. каже про такі самі скарги, що не заважало воєводам ще 12 років тримати в темряві ремісничі «кінці» великого міста. Отже, не буде великим порушенням художньої правди, коли припустити, що, не бачачи пуття в дванадцятирічних скаргах великим князям, київські ремісники і городяни не витримали і активно запротестували проти знущання.

Хоч як там було в дійсності, але такий поетичний мотив, як заборона світла в цілому місті, дає дорогоцінну змогу змалювати стародавнє цехове ремісниче життя, показати це життя не статично, а в процесі боротьби з феодалами за міські привілеї і права.

Після запровадження в Києві Магдебурзького права цехове життя на початку XVI століття було в повному розквіті. Всі оті кравці, шевці, рибалки, теслярі, золотарі, бондарі, кушніри, ковалі, стрільники й багато інших, про життя яких у Києві згадують тогочасні джерела, — звісно, не могли залишатись байдужими глядачами насильства феодального панства з заказаним світлом, що від його заборони терпіли, насамперед, саме «нижчі», трудові верстви тодішнього суспільства.

З мотивом заборони світла, що його дає згаданий історичний епізод, я зв'язав відомий київський звичай «женити свічку» 1 вересня, що справлявся ще порівнюючи недавно — в 80—90-х роках минулого століття.

Я спробував відтворити коріння такого весілля в самій боротьбі за світло київських ремісників. Для цього я поставив у центрі поеми вигадану постать ремісника-зброяра Свічки, з весіллям якого і зв'язав перипетії драми і самої боротьби ремісників за світло.

Запровадження в драмі цього мотиву вимагало інсценізації стародавнього весільного ритуалу. Це утворювало небезпеку розгубити в сирому етнографізмі драматичне напруження поеми, і, щоб уникнути цього, я дозволив собі символічну поетизацію весільного ритуалу в рамці цехових мотивів, оскільки весілля відбувається на об'єднаних зборах усіх цехів.

Ось те, що я вважав за потрібне сказати щодо сюжету і до зовнішньої побудови моєї драматичної поеми...

Хочеться сказати ще кілька слів якщо не про ідейну настанову поеми, — вона зрозуміла й ясна, — то про образ Меланки, дівчини, яка проносить тремтячий, але незгаслий вогник крізь бурю і терни своєї весільної ночі. Цей образ є поетичним символом України, що «з тьми віків та через стільки бур» пронесла незгаслим живий вогник своєї волі й культури, вогник, що розгорівся потім таким чудовим полум'ям від огнів Жовтневої революції. Таке розуміння цього образу, що його створення я вважаю кращим ділом свого літературного життя, прийнято і в критиці та в історії української літератури.

Іван Кочерга. Історичні драми.
«Мистецтво», К., 1948.

З ПЕРЕДМОВИ ДО «ЯРОСЛАВА МУДРОГО»

Поетові чи драматургові, — а по суті це синоніми, бо кожен справжній драматург є поет, — який би взявся до відтворення великого образу Ярослава Мудрого, неминуче доведеться натра-

пити не тільки на виключну складність цього суперечливого характеру, а й на труднощі формального порядку: які саме події з довгого й бурхливого життя Ярослава взяти до основи твору? Особливу проблему утворює це питання для поета драматичної форми, бо ця форма вимагає насамперед значної конденсованості зовнішніх подій, звичайно якщо спинитись на жанрі трагедії, а не драматичної хроніки. Інакше кажучи, в творі з драматичним конфліктом на історичну тему неминучі певні анахронізми та інші відступи від зовнішньої історичної правди, право на які [відступи] давно вже визнано за драматичними поетами.

В нашій драмі таких порушень небагато...

...Мені захотілося побачити образ Ярослава у внутрішньому конфлікті, в боротьбі обох напрямків його творчої енергії — бойового і мирнобудівничого.

Та справа не тільки в цьому роздвоєнні прагнень. Як переконаний руський князь, Ярослав розуміє... що «годі вже цих ярлів без землі, які на Русь по золото плили», що варяги, які, на думку Інгігерди, здобули йому престол, були лише наємниками, які «продавали свій меч тому, хто дав дорожче». І коли Інгігерда із зневагою дорікає йому домішкою до шляхетної варязької крові рабининої крові (натяк на матір Володимира Малушу), Ярослав з гнівом і гордістю парирує цей удар:

...З усіх небесних благ
Найвищим благом кров я цю вважаю,
Що є з народом вірний мій зв'язок.
Мені не треба пишних тих казок,
Що предків нам шукають десь за морем,
Народ мій тут, на рідних цих просторах,
Від Києва до Ладоги живе...

В цілому ж ідею поеми можна визначити як нелегке і часом болісне шукання правди і мудрості життя разом з народом на користь вітчизні, шукання, в якому Ярославу допомагають не тільки друзі, а й ті, що, як Микита, повставали проти нього зі своєю особистою правдою, або ті, що, як Журейко, були скривджені князем, але рятували його в біді. Бо всіх їх єднала і примиряла любов до вітчизни, до Києва, причаровувала приваблива особистість Ярослава. І в цьому світлі для нас особливо зворушливим є історичний факт незмінної вірності Ярославові Великого Новгорода — факт, що дав мені дорогоцінну можливість для створення цілого ряду драматичних положень і сцен.

Ів. Кочерга. Ярослав Мудрий.
«Мистецтво», К., 1947.

А. М. Бучма

Амвросій Максиміліанович Бучма народився 1891 р. в сім'ї львівського залізничника. П'ятнадцятирічним юнаком він починає свою акторську роботу в трупі кращого в Галичині українського театру «Руської Бесіди». Дебютував Бучма в сезон 1905—1906 р. у невеличкій ролі з п'єси І. Тобілевича «Батькова казка».

Імперіалістична війна припинила артистичну діяльність Бучми. На сцену він повернувся лише після Великої Жовтневої соціалістичної революції.

В 1918—1919 рр. Бучма працює в товаристві акторів «Новий львівський театр». У січні 1920 р. частина колективу товариства на чолі з А. Бучмою об'єднується з групою акторів колишнього «Молодого театру» і створює театр ім. Франка.

У період своєї творчої праці в театрі ім. Франка (1920—1922) і в харківському театрі «Березіль» (1922—1936, з перервою для роботи в кіно) Бучма виступає як активний борець з формалізмом, як послідовний реаліст і вдумливий художник.

З 1936 р. А. Бучма працює в Київському театрі ім. Франка. Мистецтво його відзначається глибиною думки, художньою завершеністю, великою життєвою правдою. Майстер реалістичної деталі, гострої характеристики, тонкої психологічної розробки образу, він у кращих своїх ролях досягає величезної переконливості. Особливо вдаються артистові ролі, сповнені глибокого внутрішнього драматизму.

З усією повнотою проявляються в творчості Бучми нові риси трагедійного актора сучасності: сполучення великої емоціональності і внутрішнього драматизму з надзвичайною простотою, життєвою достеменністю зовнішнього вияву.

Багато образів, створених Бучмою, увійшло в число кращих досягнень українського радянського театру. Серед них слід відзначити образи Пузиря («Хазяїн» Тобілевича), Миколи Задорожного («Украдене щастя» І. Франка), Коломийцева («Останні» М. Горького), Павла («Васса Железнова» М. Горького), Платона («Платон Кречет»), Гайдая («Загибель ескадри») та Макара Діброви у п'єсах О. Корнійчука.

У виставах «Правда» (1937 р.) та «Незабутній 1919-й» А. Бучма створює образ В. І. Леніна.

Широку популярність здобув Бучма і як актор кіно, створивши понад тридцять образів у радянських фільмах («Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «П'ятеро наречених», «Арсенал», «Нічний візник», «Нескорені», «Далеке плавання», екранізований фільм-спектакль «Украдене щастя» та ін.).

Час від часу Бучма звертається також до режисури.

Визначний артист сучасності, професор театрального інституту ім. Карпенка-Карого, А. М. Бучма удостоєний високого звання народного артиста СРСР і двічі відзначений Сталінською премією. За великі заслуги в розвитку радянського театру він нагороджений орденом Леніна та двома орденами Трудового Червоного Прапора.

...До 20-річчя Великого Жовтня театр поставив спектакль «Правда» О. Корнійчука, де мені — одному з перших акторів на радянській сцені — було довірено створити образ Володимира Ілліча Леніна. Це довір'я глибоко зворушило мене.

Образ найвеличнішого з людей, мислителя, вождя, борця, людини, образ творця більшовицької партії і Радянської держави є вершиною прагнень кожного передового, прогресивно мислячого художника, артиста, письменника, музиканта. Для радянського митця, який працює в першій-ліпшій галузі мистецтва і своєю творчістю нерозривно зв'язаний з радянським народом, для митця, який створює образи свого мистецтва поряд і водночас з творчим життям радянського народу, образ Леніна є найбільш трепетним і відповідальним завданням.

Мистецтво актора — мистецтво граничного злиття художника і творчого матеріалу, мистецтво граничного втілення творчого завдання в матеріалі, бо матеріалом є сам актор, його думки, почуття, весь його психо-фізичний апарат. Тому вищою мірою творчого втілення у актора є той момент, коли актор перестає бути лише самим собою, а стає для самого себе тим образом, який він втілює.

Актор мусить дуже серйозно до цього підготуватися, мусить організувати роботу своєї свідомості так, щоб бути гідним поставленого перед ним завдання. Адже образ Леніна грати не можна, в образі Леніна актор повинен тільки жити.

У п'єсі О. Корнійчука «Правда» образ Володимира Ілліча показано в момент Жовтневого перевороту, коли втілювалося в дійсність завдання всього його життя — життя вождя, керівника, організатора й творця соціалістичної революції, в момент, коли ленінська думка, ленінська *правда* дійшла до свідомості найширших мас народу, кинула ці маси на штурм в грізну, незабутню жовтневу ніч.

Я знов і знов перечитував скупі, лаконічні рядки реплік та монологів Леніна і зрозумів, що мого акторського мистецтва недосить, що мені, який зіграв сотні ролей і має значний творчий досвід, бракує творчих засобів, що в роботі над образом Леніна недосить гранично чесної, схвильованої творчої уваги, що робота над образом великого вождя й мислителя—це така подія в житті митця, яка вимагає небувалої мобілізації всієї енергії його художньої і людської свідомості, вимагає приведення в чіткий і строгий порядок усього його внутрішнього світу. Щоб наблизитись до створення цього безмежно відповідального образу, треба наповнити себе ленінським змістом, треба в міру сил увібрати в себе думки і почуття цієї великої людини.

Вивчення творів Леніна, вчитування у спогади про Леніна Й. В. Сталіна, Н. К. Крупської, О. М. Горького та ін., зустрічі з людьми, яким випало величезне щастя бачити і слухати Леніна,

працювати у безпосередній близькості з ним, дали мені надзвичайно багато.

Десятиденне безперервне перебування в Московському музеї Леніна, де зібрано всі реліквії, що стосуються пам'яті Ілліча, багаторазове відвідування Ленінського мавзолею, вивчення зображально-графічних матеріалів, особливо зарисовок художника Альтмана і праць скульптора Андрєєва, багаторазовий перегляд документальних фільмів, які зафіксували дуже скупо, але все ж таки живого Леніна, збирання крихти за крихтою всього, що стосувалося особистості Леніна, безмежно збагатили мене, стали для мене величезним університетом марксизму-ленінізму, кращою громадсько-політичною школою, яка перебудувала й організувала мою свідомість для творчого втілення образу Леніна.

Вивчення матеріалів, які змальовують образ Леніна, зайвий раз переконало мене в тому, що протокольно-натуралістичне копіювання зовнішніх ознак: голосу, мовної манери, жестів, ходи тощо, які стосуються тільки зовнішньої сторони образу, не є метою мистецтва взагалі, а радянського соціалістичного мистецтва особливо. Тому в своїй роботі я вирішив піти складнішим шляхом, шляхом внутрішнього ідейно-філософського, поетичного розкриття образу, користуючись зовнішньо-зображальними засобами лише в їх найбільш характерних для Леніна рисах.

З почуттям особливого хвилювання, яке важко передати, взявся я до роботи над гримом. Шукання зовнішньої подоби Леніна не обмежувались незліченними експериментами в галузі гримувального мистецтва. Недосить було знати найбільш вірне зображення форми Ленінської голови, — потрібно було своє обличчя перетворити на обличчя, яке не копіює одне з безлічі несхожих одне на одне зображень Леніна, а перетворити своє обличчя на обличчя Леніна, примусити свої очі дивитися поглядом Леніна.

І тепер, коли минуло вже понад дванадцять років з дня першого мого виступу в ролі Леніна, коли в цьому образі мені довелось виступати понад двісті раз, я все ще не можу звільнитися від величезного душевного хвилювання, що охоплює мене перед виходом на сцену...

...Одна з останніх моїх робіт — образ Макара Діброви — удостоєна Сталінської премії за 1948 рік. Для радянського художника — це найвища нагорода. Вона почесна й славна, вона говорить про те, що праця художника визнана радянським народом-творцем, визнана рівною праці кращих діячів науки і техніки.

У своїй творчості я завжди прагнув втілювати кращі риси скромних радянських трудівників, відображати їх великі і малі діяння, показувати їх у праці і творчості.

Коли я розпочав роботу над образом Макара Діброви, десятки живих донецьких патріотів постали перед моїми очима.

З шахтою я познайомився ще 1915 року, коли був військовополоненим. За роки радянської влади я багато разів відвідував Донбас під час гастрольних подорожей, бачив, як зростав і розквітав він, з року в рік змінюючи своє обличчя.

Зустрічі і розмови з кращими людьми Донбасу розкривали риси їхнього характеру, їхні думки, психологію, сподівання. Ці зустрічі були для мене цінним матеріалом у роботі над образом Діброви — палкого патріота, войовничого більшовика, турботливого господаря своєї шахти, країни і життя.

Діброва — це жива історія радянської людини: він пізнав дореволюційне підпілля, бився на фронтах громадянської війни, показував чудеса трудового героїзму, відбудовуючи зруйновані шахти, він удосконалював і реконструював Донбас, садив на його неродючому грунті зелені парки, поливав із лійки клумби квітів, вирощених на місці колишніх звалищ, — він створював комуністичний Донбас.

Макар міг давно піти на спокій, — він чесно заробив це право, але він боліє душею, бачучи, як через бездарне керівництво ганебно відстає його любима шахта «Зоря», шахта, якій він віддав своє довге трудове життя. Старий шахтар не витримує, — активно втручається в життя шахти. На це йому дає право багаторічний досвід і серце комуніста. Він шукає і знаходить нові шляхи до збільшення вуглевидобутку, до успішної відбудови і реконструкції шахти.

Макар — діяльна натура. Навколо нього утворюється така ж насичена дією атмосфера, його друзі заражаються активністю Діброви.

Такий образ Макара Діброви — простої радянської людини, трудівника й творця.

І я — радянський художник — радий, що живу й працюю поряд з Макаром Дібровою. Я знаю, що в радянському суспільстві, де створено найсприятливіші умови для процвітання української культури, ніхто не посміє заборонити мені славити своєю творчістю перед мільйонами глядачів театру і кіно радянську людину — палкого борця й будівника комунізму.

(З рукопису.)

АКТОР І ОБРАЗ [1]

Навряд чи знайдеться зараз у нашому багатонаціональному радянському театрі актор або режисер, який не відчув би на собі благотворного впливу творчих ідей К. С. Станіславського. Всякий, хто раз ступив на театральний кін і присвятив себе служінню правді, — цій рідній матері справжнього мистецтва, — не може не захоплюватись подвижницькою діяльністю Костянтина Сергійовича, не може не вчитись у нього, не йти за його завітами.

[1] Цю статтю А. Бучма написав під час дискусії про творчу спадщину К. С. Станіславського.

Ім'я Станіславського близьке й дороге нам, акторам українського театру. Станіславський дорогий нам тим, що в ньому ми бачимо ідеал радянського художника-громадянина, всім своїм єством спрямованого в майбутнє, а в його житті, безроздільно відданому мистецтву, — натхненний приклад служіння народові. Він дорогий нам тим, що творчі ідеї цього чудового теоретика й практика театру розвивають і поглиблюють кращі реалістичні традиції не тільки російської, але й української сцени і є для нас високим критерієм істинної художньої правди.

Станіславський любив нашу Україну, високо цінив наш національний реалістичний театр, мистецтво його прославлених майстрів. Творчі принципи багатьох видатних акторів української сцени склалися під безпосереднім впливом Московського Художнього театру, гаряче любимого нашим глядачем. Систематичні подорожі МХАТ на Україну, обмін творчим досвідом між майстрами українських і російських театрів давно стали чудовою традицією, що благотворно відбилася на розвитку сценічного мистецтва нашої республіки. Зрозумілий величезний інтерес, викликаний теперішньою дискусією серед театральної громадськості України: глибоке вивчення і дальший розвиток творчої спадщини Станіславського — запорука нових, дедалі чудовіших успіхів радянського багатонаціонального театру.

Я не теоретик, я — актор, що понад сорок років життя віддав сцені; через те в своїй статті мені хочеться висловити ряд практичних міркувань, які мають, на мій погляд, безпосереднє відношення до зачеплених у дискусії питань.

«Не тільки зрозуміти епоху, але й стати людиною цієї епохи, не підробляючись під неї, а органічно споріднившись з нею», — ці натхненні слова Станіславського якнайкраще висловлюють зміст усієї його багаторічної діяльності, спрямованої на виховання артиста, здатного задовольнити високі духовні потреби радянського глядача. З цього беззаперечного положення ми й повинні виходити, вивчаючи спадщину великого реформатора театрального мистецтва, розвиваючи його творчі ідеї.

«Система» — результат багаторічних шукань Костянтина Сергійовича. Це менш за все зведення технологічних прийомів та вправ суто педагогічного характеру. Система створювалась, очевидно, не в тиші кабінету, а в умовах практичної роботи в театрі, вона остаточно склалася й оформилась на основі високоідейної радянської драматургії, що відображає нову дійсність та її героїв. *Її практичне застосування неможливе без глибокого знання життя, без засвоєння всього комплексу філософських, естетичних та етичних поглядів самого Станіславського.* Дійовим засобом для досягнення художньої правди на сцені система стає лише тоді, коли художник, що вивчив і освоїв її, не на словах, а на ділі є *носителем передового комуністичного світогляду і моралі.*

«*Я* в пропонованих обставинах». Який великий зміст закладе-

но в цьому чіткому й лаконічному формулюванні! «*Я* в пропонованих обставинах» — це не тільки мої психофізичні дані, це насамперед мій світогляд, мій естетичний смак, мої людські якості, а все разом узяте — це мій матеріал для створення сценічного образу.

Чи можу я, актор, приступити до втілення образу мого сучасника, не живучи його думками і почуттями, не розуміючи його мужності і волі? Звичайно, ні. Мистецтво такого актора неминуче оскудіє й зачахне, а сам він незабаром вийде в тираж, бо він не вміє розмовляти однією мовою з тими, хто прийшов у зал глядачів з самої гущі великого й прекрасного життя.

Мені можуть закинути те, що я ухиляюся в своїй статті від основного предмета спору — питання про метод фізичних дій та його місце в системі. Я гадаю, що такий закид був би безпідставним. По-перше, тому, що я, як мені здається, говорю зараз про суть системи, про те, без чого вона мертва, а по-друге, тому, що все сказане вище має суто безпосереднє відношення до «методу» як такого. Так, так, має — і притому значно більше, ніж це може здатися тим, хто за частковістю не помічає головного, а крізь букву не бачить суті. Нижче я постараюсь докладніше зупинитися на цьому питанні, а зараз мені хочеться зауважити, що логіка й послідовність фізичної поведінки актора на сцені залежать не тільки від пропонованих обставин п'єси, але й від його сприймання дійсності, від його світогляду, від внутрішнього змісту його людського *я*.

Боротьба за ідейну, свідому творчість актора проти рутини, штампу, ремісництва є сьогодні однією з найважливіших проблем дальшого розвитку сценічного мистецтва. Через те, по-моєму, особливо потрібна найширша пропаганда *етичного вчення* К. С. Станіславського, що становить, як мені здається, живу душу всієї його системи. Система Станіславського має за свою кінцеву мету виховати актора соціалістичної формації, виховати художника-мислителя й творця, що несе народові мистецтво великої життєвої правди і краси.

За роки радянської влади ми зробили немало, борючись з огидними пережитками старого, дореволюційного театру. Сьогодні перед нами стоїть завдання остаточно й безповоротно вигнати ці пережитки, остаточно усунути все те, що ще заважає нам гідно здійснювати нашу місію. Справа тут навіть не в окремих акторах-ремісниках, що живуть і грають по-старому. Справа в тій величезній шкоді, якої вони можуть завдати кожному зростаючому творчому колективу, нашій акторській молоді, та й не тільки молоді. Коли ваш партнер несе на собі тягар рутини і холодного ремесла, він перешкоджає тим самим вашій власній творчості — вільній і натхненній. Він руйнує ансамбль, він псує смак нашого глядача.

У моєму житті мені немало доводилося зустрічати таких акторів. На жаль, подекуди вони подвизаються і сьогодні. Вони

ніколи не ставлять перед собою питання, з якого починається всяке справжнє мистецтво, вони ніколи не питають себе: «*що* я, художник, повинен сказати своєму народові?» Ремісники гірше, ніж «романюки» в мистецтві. Вони застигли на певному, дуже посередньому рівні, оперують вузьким, надзвичайно обмеженим арсеналом зображувальних засобів, не шукають, не вчаться, не йдуть вперед.

Як правило, у них не все гаразд і в питаннях етики. Існують же ще на нашій сцені так звані «ячество», «прем'єрство», які завдають значної шкоди всюди, де б вони не появились.

Для повноцінного втілення образу сучасного героя потрібна не тільки досконала акторська техніка. Потрібно насамперед виховати в собі високі моральні якості. Треба бути гідним свого героя. Цього настійно вимагає наш глядач, цього вимагає Станіславський!

Поза цією боротьбою проти ремісництва та ідейної відсталості, за високу етику, за актора-громадянина, актора — громадського діяча, гідного своєї епохи, нема освоєння творчих принципів Станіславського, нема оволодіння його спадщиною, його системою.

Я гадаю, що товариші, які виступили в дискусії, вже в значній мірі висвітлили питання, безпосередньо зв'язані з методом фізичних дій. Проте, на мій погляд, ці висновки й узагальнення будуть лишатися у багатьох своїх положеннях спірними і в значній мірі вразливими, поки вони не будуть підкріплені даними багатющого досвіду майстрів радянського театру, що на практиці реалізують творчі принципи Станіславського.

Практика наших акторів і режисерів, які відтворюють образи сучасності у всьому багатстві і красі їх внутрішнього змісту, остаточно переконує в неспроможності доводів і тверджень тих, хто розглядає метод фізичних дій як єдиний ключ до розкриття характеру радянської людини. Але цього мало. Саме тут, в практиці, слід шукати відповідь на запитання про те, яке ж місце займає «метод» у загальній системі поглядів великого реформатора сцени. І більш того, тільки на основі практики й можна гідно оцінити геніальне відкриття Станіславського—підсумок останніх років його роботи. Звернімося ж до практики.

Перед нами актор, покликаний сценічно втілити той чи інший образ в одному з творів радянської драматургії. Припустімо, що він досить добре обізнаний з останнім відкриттям Костянтина Сергійовича і працює під керівництвом режисера, який практично й глибоко оволодів «методом». Він чудово — життєво правдиво, сценічно вірно — робить ряд простих фізичних дій — справжніх, продуктивних і доцільних, послідовно здійснюючи те чи інше завдання, продиктоване пропонованими обставинами п'єси. Правдиво, із знанням справи, меле він фарш для котлет, не менш певно входить у дім і зачиняє за собою двері, скидає калоші, вітається з партнерами, дивиться на годинник і т. д.,

і т. д. — створює передумови для справжньої і вільної творчості його органічної природи. Але проходить час, а перед глядачем з'являється все той же блідий, невиразний сценічний образ, що об'єктивно спотворює ідею твору. Мені, природно, можуть заперечити:

— Дозвольте, адже в такому разі ваш актор просто-напросто діє поза зверхзадачею п'єси, діє напомацки, поза руслом її наскрізної дії.

— Ні, в міру його сил і можливостей актор розуміє ідею твору — і не тільки розуміє, але й здійснює її в руслі наскрізної дії.

— Пробачте, але тоді він просто не думає, він механічно здійснює завдання режисера.

— Ні, думає, тобто діє логічно й доцільно, послідовно виконуючи конкретні сценічні задачі.

— У такому разі він просто неталановитий, — зроблять висновок мої противники.

— Це не так, — знов заперечую я. — Вчора мені довелось побачити його в Незнамові: він грав добре — стримано й глибоко.

У чому ж справа? Відповідь на це запитання слід шукати у відсутності в актора того необхідного життєвого, ідейного, філософського багажу, тих високих людських якостей і властивостей, без яких неможливе істинно творче створення образу сучасного героя. Палітра такого художника надзвичайно убога, її фарби аж ніяк не придатні для відтворення мужнього характеру радянської людини.

Світогляд сучасного актора, його ідейність, знання дійсності, багатство його емоційної пам'яті — це головні й неодмінні умови творчості; *без них фізична дія мертва, вона чахне й вмирає, позбавлена благодатного грунту життєвих спостережень.* Чи може в цих умовах фізична дія виконати одну із своїх основних функцій — закріпити, зафіксувати внутрішнє життя людини-актора, стати «манком» для його почуття, привернути, підготувати його органічну природу до акту творчості? Та звичайно ж ні. В кращому разі фізичні дії будуть тут всього-навсього видимістю життєвої правдоподібності—цим дуже ненадійним рятувальним щитом, що прикриває бідність думки і почуття, короткозорість бачення.

Інший актор, що вдало зіграв, скажімо, Паратова в «Безприданниці», вже в наступній роботі — в роботі над образом свого сучасника — виявляє цілковиту творчу неспроможність. Такі приклади нерідко зустрічаються в практиці театрів. Вони красномовно свідчать про те, що *багатство внутрішнього духовного змісту людини-актора, глибина, гострота і сучасність сприймання ним дійсності — найважливіша з передумов справжньої творчості.* Щоб жити для мистецтва і творити для народу, артист «повинен щоб то не стало вникати в смисл навколишнього життя, напружувати свій розум, поповнювати його знаннями, яких бракує, переглядати свої погляди. Коли артист не хоче умертвити свою

творчість, нехай він не дивиться на життя по-обивательському. Обиватель не може бути художником, гідним цього звання». Так писав, думав і жив у мистецтві наш Станіславський.

Поза цією вимогою мертва й некорисна сама система Станіславського. Чудове професіональне озброєння, яке залишив нам Костянтин Сергійович, само по собі нездатне будь-що змінити там, де панують обмеженість думки, обивательські погляди і смаки, а значить, косність і рутина. Не допоможе тут і логіка фізичних дій: на нежиттєвому, позбавленому живлющих соків ґрунті ніколи не розцвітуть пишні й яскраві квіти справжнього мистецтва. «Нам потрібен безмежно широкий кругозір,—писав Станіславський, — бо ми граємо п'єси сучасної нам епохи всіх національностей, бо ми покликані передавати «життя людського духу» всіх людей земної кулі.

Цього мало. Актор створює на сцені не тільки життя своєї епохи, але й життя минулого й майбутнього».

Ці натхненні слова Костянтина Сергійовича близькі й дорогі нам, художникам театру, що прожили довге життя в мистецтві. Ми добре знаємо, якою величезною працею, якою колосальною затратою духовних і фізичних сил дається кожний упевнений крок на сцені. Ми знаємо також, якою дорогою ціною оплачується право художника виступати на кону театру, коли цей останній є для нього високою громадською трибуною, якою він завжди був для Станіславського.

Наше мистецтво починається задовго до оголошення спектаклю, задовго до репетиції та першого читання п'єси. І кожного разу ідейний багаж художника, його громадські, естетичні та етичні погляди лежать в основі творчого процесу. Цю просту істину повинна добре засвоїти наша театральна молодь, якій належить майбутнє. Мені хотілося б також, щоб її ніколи не забували товариші, виступи яких у нинішній дискусії спрямовані на беззастережне утвердження універсальності методу фізичних дій. Як не заперечити проти такої думки! За багато років, проведених на сцені професіонального театру, мені, що ніколи в своїй практиці не покладався на інтуїцію й випадкове натхнення, ні разу не доводилося робити те запаморочливе «сальто мортале», яке по суті пропонують апологети «методу»: «Дій, а решта додасться». Вся моя практика, весь мій досвід стають у протиріччя з цим, більше ніж спірним твердженням. І кожного разу мені хочеться запитати: з якого часу геніальний прийом, відкритий Станіславським, знайшов той невиданий «апетит», який дозволив йому поглинути всі основні творчі принципи творця системи?! Адже, раніше ніж діяти в найширшому розумінні цього слова, я звик спостерігати, аналізувати, мислити, втягуючи в цей складний процес усі сили моєї уяви.

У практичній роботі над тим чи іншим спектаклем це виражається в тривалому періоді збирання життєвого матеріалу, потім у глибокому й всебічному вивченні та аналізі твору дра-

матурга, як і історичної епохи, що стосується його: визначаються зверхзадача та наскрізна дія п'єси, намічаються конкретні шляхи її здійснення. Паралельно з цією трудомісткою роботою протікає процес, мабуть, чи не найскладніший у творчості актора, — процес будування образу, оснований на його *«баченні»*. Нарешті настає вирішальний і найвідповідальніший момент у створенні спектаклю і ролі — момент відбору придатного для її будування матеріалу (зокрема, відбору самих фізичних дій). Усі ці етапи роботи здобули у Станіславського точний і закінчений науковий вираз: вони дуже далекі від голого робочого практицизму і мають за свою кінцеву мету виховання в акторі самостійно мислячого художника-творця. Хіба не це має на увазі Костянтин Сергійович, говорячи про необхідні передумови для свободи творчості. «Коли б артист з усіма його внутрішніми силами і зовнішнім апаратом втілення був підготований до сприймання чужих думок і почуттів, коли б він хоч трохи почував під своїми ногами твердий грунт, він знав би, що треба взяти і що відкинути з того, що йому дають...» Хіба не цю чудову здібність повинен уміти розвивати в собі кожний художник радянського театру?

Усе це переконує в тому, що процес втілення, однією з істотних сторін якого є відбір матеріалу, значно більш глибокий, складний і діалектичний у своїй основі, ніж це здається окремим теоретикам. Вже самий відбір фізичних дій передбачає одночасну участь в ньому багатьох і різноманітних факторів: це і сам матеріал ролі (тобто пропоновані обставини, задані драматургом), і її місце в загальній системі образів п'єси, і соціальне середовище, що породило цей конкретний людський характер; це і загальний режисерський задум спектаклю, і самостійний задум актора, і його індивідуальні психофізичні дані; це, нарешті, ідейність творця-художника, його світогляд. Який же важкий і болісний шлях має він пройти, перше ніж він зведе до спільного знаменника всі ці надзвичайно важливі передумови побудови образу і, досягнувши, нарешті, їх органічної єдності, наблизиться до моменту його втілення. «Ну от, а тепер і дійте, — скажуть мені мої опоненти, — дійте логічно й доцільно в пропонованих обставинах». — «Ну що ж, — відповім я їм, — тепер-то, мабуть, справді час діяти, тим більше, що необхідний мені матеріал я вже відібрав!»

Але ж справді, як мало схожий такий підхід до роботи з довгим і часом безцільним блуканням артиста вздовж і впоперек пропонованих обставин п'єси в шуканні «золотоносної жили» фізичних дій.

Ця робота «наосліп», «напомацки», як правило, — наслідок відсутності чіткого задуму спектаклю і ролі, наслідок *«короткозорого»* бачення майбутнього сценічного образу. Ні, зовсім інше мав на увазі Станіславський, говорячи про метод фізичних дій як засіб дійового аналізу п'єси і ролі: такий аналіз можливий лише за наявності чітко й ясно сформульованих задач — віх у

руслі наскрізної дії. І все ж деякі думають інакше: вони серйозно вважають, що по фаланзі людського пальця можна відновити всю людину. Даремна праця!

Через те я й гадаю, що метод роботи, який передбачає рух від простого до складного, якщо, зрозуміло, взяти його за основу, не може привести до бажаного результату. В своїй практичній роботі я даю перевагу іншому шляху: від складного до простого. Більше ніж переконаний, що так працювали і працюють видатні майстри радянського театру, вихованці Станіславського й Немировича-Данченка, які створили незабутні сценічні образи. Я гадаю також, що уміння охопити пропонований життєвий матеріал у всій його повноті і складності, ясний і чіткий задум майбутнього характеру — обов'язкові умови їх творчості. Я особисто в своїй роботі звик дивитися в обличчя своєму героєві, захоплюватися красою й дерзанням його думки, глибиною почуття, мужністю вчинків, бачити його ходу й жести, чути його голос. Чи означає це, що я відкидаю метод фізичних дій як чудовий професіональний засіб, який допомагає мені в роботі над роллю? Звичайно, ні.

Більше того, іноді це для мене — надійний рятувальний круг у важку, болісну хвилину творчості, коли не розтав ще льодок відчуження між мною, людиною-актором, і створюваним образом, коли я хочу ще глибше й ближче пізнати характер мого героя, коли, нарешті, мої природні психофізичні дані стають у протиріччя з пропонованими обставинами ролі. От тоді я й звертаюсь до цього чудового засобу, відкритого для нас, акторів, Костянтином Сергійовичем. Разом з моїм героєм ми проробляємо найпростіші фізичні дії, і все це для того, щоб актор і вирощуваний ним образ *об'єдналися в єдності вчинку*. В ці моменти я йду звичайно від простого, але це вже дальший етап роботи, коли ясні вже зверхзадача і конкретні шляхи її здійснення, задум та бачення образу, а над усім цим — зверх-зверхзадача — головне у вченні Станіславського: повсякчасна свідомість високого служіння артиста своєму народові.

Працюючи над образом Миколи Задорожного в драмі Івана Франка «Украдене щастя», я насамперед думав про це, я думав про те, *що* я, радянський актор, цією роботою скажу своєму народові. Я бачив у Івана Франка не просто галицького селянина, а типову постать гуцула, представника найтемнішої і нещадно пригнічуваної селянської бідноти.

Таке тлумачення ролі дозволило мені загострити соціальну характеристику сценічного образу. Крок за кроком я намагався розповісти радянському глядачеві страшну повість про те, як було вкрадено щастя у цілого народу, як жили і страждали під австрійським гнітом мої земляки, безправні, обдурені в своїх сподіваннях, не втративши, проте, почуття людської гідності... Я хотів, щоб глядач, виходячи після спектаклю, ще раз відчув радість нашого вільного, щасливого життя.

Мотиви поведінки Миколи я шукаю і в соціальних умовах його існування, і в конкретних обставинах п'єси, і навіть у суворій природі, серед якої живе й працює ця людина.

Після важкої, нелюдської роботи в лісі Микола повертається додому знесилений, задубілий від холоду, виснажений голодом. Ось він переступає поріг хати і вносить з собою в'язанку дров: за плечима — робота у війта, непосильна праця за копійки. Закостенілі, неслухняні ноги ледве держать його, рухи його скуті, погано координовані; скорчені, як коріння дерева, пальці із зусиллям віддирають льодинки з обвислих вусів. Роздягатися в теплій хаті приємно, та руки, задерев'янілі від холоду, погано слухаються.

Прості фізичні дії, здійснювані мною на сцені, їх логіка й послідовність постають у цьому епізоді з цілого комплексу конкретних обставин; але як змінилася б логіка моєї поведінки, коли б я не зважав на попереднє життя образу, коли б я не знав, звідки прийшов мій Микола, як пробирався він крізь хуртовину, яка це важка праця — нести оберемок дров по заметеній снігом дорозі. До речі, хочеться зупинитися ще на одній маленькій деталі, що виникла у мене в процесі роботи над образом Миколи. Після однієї з глибоко драматичних сцен, в якій зворушено все людське єство мого героя, він підходить до діжки з водою, щоб напитись... Повільно бере він кухоль, черпає, п'є і потім... воду, що залишилася, виливає назад у бочку. Що це? Наслідок глибокого потрясіння, чи відсутність елементарної культури в побуті, чи що-небудь інше? Ні, просто дуже дорогою ціною дістається вода у цій пустельній, гористій місцевості. Маленька деталь, але нею, на мій погляд, багато сказано. Я хотів би, щоб цей невеличкий приклад, взятий з власного творчого досвіду, уточнив розуміння питання про метод фізичних дій, практичне оволодіння яким я вважаю необхідним для кожного художника сцени.

Або інший приклад.

«Останні» М. Горького... Я працюю над роллю Коломийцева. Передо мною завдання — сценічно втілити образ людини, що давно відійшла в минуле, викрити, розвінчати її убогу й огидну філософію... І ось передо мною вимальовується окреслення майбутнього образу. Бачення виникає на основі не тільки багатющого змістом горьковського тексту, але й *мого* знання епохи, моїх особистих спогадів; немалу роль відіграє тут і *моє власне ставлення* до цієї людини, так нещадно-правдиво показаної Горьким. Соціальна характеристика образу — головне в нашій творчості.

Цей етап роботи для мене особисто завжди перший, початковий етап; *вірна соціальна характеристика образу багато в чому визначить і відбір необхідного мені матеріалу і логіку моєї поведінки на сцені.* Тут я знов іду від задуму, *від цілого.* Коли б я вибрав інший шлях, то неминуче обмежив би себе у виборі зображувальних засобів, потрібних мені для сценічного викриван-

ня Коломийцева. Коли б я просто собі вірно й логічно діяв у пропонованих обставинах ролі, послідовно виконуючи задачі: Коломийцев приїжджає додому, входить у кімнату, роздягається і т. д. (але при цьому, природно, розуміючи, в ім'я чого він все це робить), я б все-таки, як актор, у більшій мірі обмежив себе, не найшов би додаткових фарб для чіткої і злої характеристики його. Щоб цього домогтися, я повинен ясно й чітко розуміти не тільки, *що* робить Коломийцев, але й *як* він це робить. Це надзвичайно важливо. Ось, наприклад, моя експозиція цього образу:

Коломийцев приїхав додому, його невдоволений, гучний голос чути ще до моєї появи на сцені. Нарешті відчиняються двері і різко, зі стуком зачиняються: в дім увійшов хазяїн. Він не підходить до вішалки: кашкет летить в одну сторону, шинель — у другу, бушлат і рукавички — в третю... З мого задуму виникає певний характер фізичної поведінки в даному епізоді п'єси. В іншого виконавця вона могла б бути трохи іншою, залежно від того, яким уявив собі актор Коломийцева. Мені можуть заперечити і сказати, що я допускаю певну вільність у трактуванні цієї ролі. Але хіба, йдучи за горьковським задумом, я не маю права внести в нього і свою лепту, і своє розуміння створюваного характеру? Це виправдано відносною свободою акторської творчості, можливістю найрізноманітніших варіацій в руслі основного задуму драматурга. Без творчої самостійності нема художника.

Прекрасні приклади, наведені в статті В. Топоркова «Наша професіональна зброя», якнайкраще підтверджують мою думку. Прості фізичні дії, які робить М. Тарханов у сцені повернення додому в «Розтратниках», характер поведінки Б. Добронравова в образі Мишлаєвського продиктовані гострим і сміливим задумом Станіславського в руслі ідейного задуму п'єси. Рухаючись в роботі наосліп, від простого до складного, ніколи не можна було б найти той чудовий рисунок фізичних дій, який виник у Станіславського завдяки ясному баченню цих образів. Саме цю здібність ми й повинні виховувати, вирощувати в собі.

На закінчення мені хочеться сказати таке. Було б неправильним обмежувати теперішню дискусію суперечками про метод фізичних дій. Необхідно взятися за серйозну й глибоку розробку всього комплексу проблем, пов'язаних з утворенням сценічного образу. У цій справі велику допомогу могли б подати практики нашого театру — актори та режисери, з власного досвіду обізнані з цим складним і довгим процесом. У працях Станіславського ми знаходимо всі передумови до розв'язання цього завдання.

Послідовна й систематична пропаганда творчих ідей Станіславського — справа великої ваги. Вона, ця пропаганда, далеко не вичерпується виданням і перевиданням існуючих праць Костянтина Сергійовича, так само як і необхідністю науково розроблених коментарів до них. Велику роль тут покликані відіграти ми — майстри театру. Мені відомо, що багато акторів і режи-

серів МХАТ неодноразово виїздили в периферійні театри, де проводили доповіді, бесіди і лекції про систему. Це інтересна й корисна форма роботи. Але я певний, що вона стане ще дійовішою й глибшою, коли в кожному конкретному випадку буде спиратися на практичне спілкування з творчим колективом. Я маю на увазі безпосередню участь наших провідних акторів і режисерів у створенні спектаклю в тому чи іншому периферійному театрі. У цій галузі групою провідних акторів театру ім. Івана Франка вже зроблені перші кроки. Мені відомо також, що така форма творчого спілкування практикується й майстрами Малого театру. Приїзд великого художника сцени в периферійний театр стає значною подією в житті колективу, та й самого художника. Така робота надає всі можливості для найбільш успішного практичного освоєння системи Станіславського, творчого впровадження її в практику театру.

Глибоке вивчення творчої спадщини К. С. Станіславського — обов'язок кожного художника радянського театру. Оволодіти цією спадщиною в практичній роботі, зробити її набутком кожного творчого колективу — значить ще далі рушити вперед наше театральне мистецтво, мистецтво благородних ідей, великої людської краси.

Газ. «Советское искусство», № 83 (1275), 1950.

М. М. Крушельницький

Мар'ян Михайлович Крушельницький народився 1897 р. в Тернопільській області, в сім'ї службовця. З дитячих років він захоплюється мистецтвом, вчиться музики, бере участь в аматорських драматичних гуртках.

Професіональна творча діяльність Крушельницького розпочалась 1915 р. в трупі «Тернопільські театральні вечори». Тут, як згодом і в «Новому львівському театрі», він виконує велику кількість ролей у творах українських драматургів (Микола — в «Наталці Полтавці», Дмитро — в «Ой не ходи, Грицю...», Іван — у «Безталанній» та ін.), в оперетах, у п'єсах зарубіжних письменників. Певний час працює в театрі ім. Франка та в трупі товариства «Бесіда».

По-справжньому розквітає творче обдарування митця за радянського періоду.

В 1923 р. М. Крушельницький вступив до складу театру «Березіль» (пізніше — театр ім. Шевченка). Після викриття Курбаса М. Крушельницький очолив театр ім. Шевченка й повів плодотворну боротьбу за його ідейно-творчу перебудову, за утвердження методу соціалістичного реалізму в його мистецтві.

В 1952 р. М. Крушельницький переходить до Київського театру ім. Франка і з 1954 р. очолює його як головний режисер.

На сценах театрів ім. Шевченка та ім. Франка Крушельницький створює образи Мартина Борулі, Івана Непокритого («Дай серцю волю...» М. Кропивницького), Тев'є-молочника («Тев'є-молочник» Шолом Алейхема), Аркашки Щасливцева («Ліс» О. Островського), Єгора Буличова («Єгор Буличов та інші» М. Горького), Бублика й дяка Гаврили («Платон Кречет» та «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука), генерала Ватутіна в п'єсі Л. Дмитерка.

У п'єсі О. Корнійчука «Правда» М. Крушельницький одним з перших на сцені українського радянського театру відтворив образ В. І. Леніна.

Для акторської творчості Крушельницького характерні соковитість і гострота зовнішнього малюнка, уміння користуватися засобами підкреслення, перебільшення окремих рис персонажів. Засоби зовнішньої виразності актор підкоряє розкриттю думки автора.

Паралельно з акторською творчістю розгортається режисерська робота М. Крушельницького. Він ставить «Богдана Хмельницького», «Правду», «В степах України», «Фронт», «Макара Діброву» та «Калиновий гай» О. Корнійчука, «Ярослава Мудрого» І. Кочерги, «Генерала Ватутіна» й «Навіки разом» Л. Дмитерка, «Грозу» О. Островського, оперу «Богдан Хмельницький» у Київському театрі опери та балету ім. Шевченка та ін. Режисер відточеної форми, Крушельницький у своїй творчості завжди прагне великих

узагальнень, сміливих, оригінальних образів, які б вірно й глибоко втілювали ідею п'єси, відповідали її жанрові і стилістичним особливостям.

Народний артист СРСР, двічі лауреат Сталінської премії М. М. Крушельницький проводить велику роботу й поза межами театру як викладач режисури та майстерності актора у вищих учбових закладах України, як громадський діяч — депутат Верховної Ради УРСР.

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У ТЕАТРІ

Радянський глядач ставить перед нами, працівниками мистецтва, надзвичайно суттєві, глибокі завдання. Ці завдання ми сьогодні ще не завжди уміємо вірно й до кінця виконувати. У великій мірі наш театр в боргу перед глядачем.

Я глибоко переконаний в тому, що скільки б ми, діячі театрального мистецтва, зараз не говорили про відставання драматургії, скільки б ми не посилались на інші об'єктивні причини, щоб пояснити, чому в театрах зали не завжди заповнені глядачами, — основна причина полягає в тому, що наші вистави не задовольняють глядача. На жаль, у нас часто трапляються сірі, нудні вистави, не розкриті образно, не зігріті великим почуттям, не окрилені цікавими мислями і творчим винахідництвом режисера та акторів, вкриті пеленою байдужості. Наші вистави часто відповідають житейській правдоподібності, але дуже рідко піднімаються до висот великої мистецької правди, дуже рідко викликають у глядачів благородне, глибоке хвилювання.

І в цьому, безумовно, винні ми, режисери та актори.

Марксистсько-ленінська естетика вчить нас, що мистецтво — це не проста копія життя, це далеко не дзеркало життя, як іноді кажуть. Мистецтво не пасивно відбиває дійсність, а розкриває її істотні, суттєві риси в узагальнених, типових образах.

«Типове є основною сферою виявлення партійності в реалістичному мистецтві» — казав Г. М. Маленков у звітній доповіді XIX з'їздові КПРС.

Якщо художник не володіє образним строєм мислення, не створює типових образів — його мистецька діяльність буде аморфною, пасивною, аполітичною.

Добре, коли ми одержуємо від драматурга актуальну, високоідейну, прекрасну в художньому відношенні п'єсу. Драматург знайшов тему, сюжет, образи, текст, які розкривають типові сторони життя. А що ж зробили ми, працівники театру, переводячи цей літературний твір у площину театральної мови? Якими засобами виявляємо ми партійність нашого мистецтва? Очевидно, якщо ми хочемо вважати себе митцями, а не тільки пасивними ілюстраторами драматургічного матеріалу, ми теж повинні оперувати образами.

У нас часто кажуть: «Який чудовий образ створив актор!» А коли аналізуєш роботу цього актора, бачиш, що образу по суті ніякого нема. Знайдено яскраву зовнішню характерність, або створено цікавий характер. Але ж в образі через індивідуальне,

одиничне повинне розкриватись велике узагальнення. А цього узагальнення й невистачає роботі актора.

Поняття образу підмінюється тут поняттям характеру, хоч не завжди характер є образом.

Кожний спектакль мусить мати образ, який є, по суті, виявом ідеї спектаклю. Адже ідея в мистецтві завжди дістає образну форму вияву, і тому образ є формою існування ідеї в мистецькому творі. Я думаю, що це формулювання є обов'язковим як для драматурга, так і для актора й режисера, якщо вони хочуть бути митцями, а не пасивними ілюстраторами драматургічного тексту.

Величезна цінність системи К. С. Станіславського саме в тому й полягає, що її основним принципом є вчення про наскрізну дію, про зверхзадачу. Знайдення наскрізної дії п'єси не тільки допомагає режисерові в роботі з актором. Вірно визначений фарватер наскрізної дії приведе режисера до образного виявлення ідеї твору, до створення образу спектаклю.

У практиці наших театрів ми часто зустрічаємось з «куцим», вульгаризаторським розумінням настанов Станіславського. Деякі режисери, посилаючись на Станіславського, вважають єдиним критерієм в оцінці вистави житейську правдоподібність: «Ах, ви знаєте, прекрасно, абсолютно як у житті».

Але якщо в спектаклі немає проникнення в соціальну, філософську основу п'єси, то правда побуту, правда психології, правда так званих пропонованих обставин — уся ця сума правд, разом узятих, становить одну велику неправду, одну велику мистецьку брехню. Звести мистецький образ до простого відображення існуючого, до копіювання окремих випадкових явищ — значить забути про дуже важливу сторону образного пізнання світу, про узагальнення, про типізацію.

Правда життя — це не просто правдоподібність фактів, одиничних спостережень. Правда життя — це внутрішній смисл життя, його суть і тенденції його розвитку.

В театрі, на відміну від літератури, від опису, від оповідання, ми повинні оперувати максимально дійовими образами. Але як у літературі, так і в театрі образ обов'язково мусить бути поетичним, окриленим.

Деякі режисери в шуканнях образу звертаються до символів, до алегорій. Наприклад, у режисера на сцені є червоні квіти. Щоб підкреслити якусь думку, режисер примушує актора взяти їх, нехтуючи тим, що це психологічно й побутово неможливо. Актор сперечається: «Навіщо я братиму квіти?» — «Не говоріть, мені це дуже важливо, бо це образ».

Режисер не помічає, що такий, не вмотивований побутово й психологічно, абстрагований образ принципово виходить за межі реалістичного мистецтва.

Як же знайти вірний шлях до створення реалістичних образів?

У моїй мистецькій практиці я особисто керуюсь одним критерієм, який склався у мене на протязі багатьох років роботи. Я поділяю свою режисерську роботу на три площини: площину побутову, площину психологічну та площину ідейно-образну. Кожне образне рішення, образ даної сцени, я перевіряю в трьох площинах. Якщо він умотивований побутово й психологічно, якщо ідея знаходить у даному образі емоціональний вияв—значить, це вдалий образ. Коли ж знайдений образ, що на перший погляд начебто вірно розкриває ідею, не відповідає психологічній правді або правді побуту, такий образ не відповідає настановам методу соціалістичного реалізму.

Образи, обумовлені ідейно, психологічно й побутово, знайти важко, але можливо. Як приклад я можу навести одне вдале вирішення з моєї режисерської практики — сцену з вистави «Макар Діброва». У театрі ім. Франка А. М. Бучма блискуче розв'язував цю сцену акторськими засобами (знаменита сцена з піджаком). У виставі театру ім. Шевченка ця сцена розв'язувалась трохи інакше. Час дії був перенесений на вечір, майже на ніч. Це загострювало і сюжетну ситуацію: те, що старики-шахтарі зібрались порадитись до Макара Діброви пізно ввечері, говорило про їх надзвичайну зацікавленість у справах роботи шахти. Зростало напруження, з яким глядачі чекали закінчення розшуків Ганни. Та ось Ганну приносять, поклали її на стіл і біля неї поставили шахтарську лампочку — бо надворі темно. Ганна розповідає про свої пригоди. Макар дізнається, що вона знайшла піджак його сина. Мати не витримує і з плачем входить в дім, Макар іде за нею. Поволі всі виходять.

Поруч із двором Макара — гучномовець. Коли всі йдуть в дім висловити співчуття батькам, чути десь далеко останні вісті по радіо, потім б'є Кремлівський годинник. На сцені, біля стола, де лежить піджак і стоїть шахтарська лампочка, залишаються дві дівчини. По радіо звучить гімн Радянського Союзу, і створюється враження, ніби дівчата стоять у почесному караулі. Виходить Макар і, під звуки гімна, прочитавши записку, каже: «Сину мій, сину»... Іде... звучить гімн. На цьому — завіса. Таке вирішення сцени переводило її з особистої площини — страждання батька — в площину ідейного й образного узагальнення: це вже не просто батько жаліє сина, а сумує батько бійця-героя, який загинув за велику справу. Сцена, цілком виправдана психологічно й побутово, знайшла вірне ідейне розв'язання режисерськими засобами.

Ні в якому разі не треба штучно акцентувати режисерські прийоми, настирливо натякаючи глядачам: подивіться, я тут вигадав образ, як це чудово зроблено. Це значить, що ви перериваєте лінію дії, порушуєте тканину п'єси, забуваєте про наскрізну дію. В цьому виявляється демонстрація себе як режисера.

А В. І. Немирович-Данченко говорив, що режисер повинен умерти в акторі, його не повинно бути видно в спектаклі.

Я думаю, що всі питання, які сьогодні хвилюють нас, дістануть з часом практичне розв'язання в дальшому розвитку нашого багатогранного, найпередовішого в світі радянського театрального мистецтва. І я заздрю вам, молодим, що вам доведеться бути свідками прекрасного, небаченого розквіту нашого радянського мистецтва, яке буде окриленим мистецтвом, мистецтвом, що утверджує людину, радість і оптимізм її буття, її світлу працю в ім'я комуністичного майбутнього.

(Із стенограми зустрічі з творчою молоддю в Будинку актора Українського театрального товариства 9.II.1953 р.)

Б. В. Щукін

(1894—1939)

Борис Васильович Щукін — російський радянський актор, у творчості якого з особливою повнотою виявились основні риси мистецтва, народженого Великим Жовтнем: комуністична ідейність, народність і реалізм.

Дитинство Б. Щукіна пройшло у м. Каширі, в середовищі залізничників. Закінчивши реальне училище, він вступає до Московського вищого технічного училища. Але скінчити навчання йому не вдалось: 1916 р., під час імперіалістичної війни, Щукіна мобілізують, а потім він служить у Червоній Армії.

Захоплення театральним мистецтвом, участь в аматорських гуртках приводять Б. В. Щукіна в 1920 р. до студії видатного російського режисера й педагога Є. Б. Вахтангова, учня й послідовника К. С. Станіславського.

Вже в учнівських ролях розкривається велике обдарування Щукіна, яке спиралось на широкий життєвий досвід, наполегливість і любов до праці.

В 1921 р. молодий актор був зарахований до складу трупи 3-ї студії МХАТ, з якої виріс потім театр ім. Вахтангова. У цьому театрі Щукін працював до кінця свого життя.

Великий успіх принесли Щукіну створені ним образи Тарталья («Принцеса Турандот» К. Гоцці) та Льва Гурича Синичкіна (в однойменному водевілі Ленського). Але по-справжньому виявилися масштаби його таланту в п'єсах молодої радянської драматургії. Глибоке знання життя, ідейну пристрасність митця, творчу зрілість майстра сцени втілив Б. Щукін в образи сільського більшовика Павла («Віринея» Л. Сейфулліної), товариша Антона («Барсуки» Л. Леонова), капітана Берсенєва («Розлом» Б. Лавреньова), командира Малька («Далеке» О. Афіногенова) та в багато інших.

Паралельно з роботою в театрі Щукін працює в кіно, знімається у фільмах «Покоління переможців», «Льотчики».

Вершиною творчості актора є образ В. І. Леніна у виставі «Людина з рушницею» М. Погодіна й у кінофільмах «Ленін у Жовтні» і «Ленін у 1918 році» та образ Єгора Буличова у першій постановці горьковської п'єси.

Передчасна смерть перервала роботу актора над образом Городничого в гоголівському «Ревізорі».

Новаторське мистецтво Щукіна було насамперед мистецтвом глибокого злиття соціалістичної ідейності і завершеної художньої форми, зразком мистецтва соціалістичного реалізму в театрі.

Актор глибокого внутрішнього переживання, справжньої простоти, Б. Щукін змальовував цілісні характери, крок за кроком, щиро й правдиво розкривав багатий душевний світ своїх героїв. У створених ним образах не було зовнішніх ефектів, яскрава виразність їх досягалася високою культурою майстерності, продуманістю кожної деталі, особистою привабливістю митця.

Надзвичайно цінною рисою в творчому обличчі Щукіна була його висока вимогливість до себе, величезна художня активність, виняткова працездатність. Актор роками працював над своїми ролями, вдосконалював, шліфував уже знайдене, ніколи не зупинявся на досягнутому.

Провідною темою творчості Б. В. Щукіна була тема нової, радянської людини, тема соціалістичного гуманізму.

МОЯ РОБОТА НАД БУЛИЧОВИМ

У червні 1931 року до нас у театр кілька разів приїжджав на спектаклі Олексій Максимович Горький. В одній з бесід в антракті з'ясувалось, що Олексій Максимович написав і готовий віддати нам у роботу свою нову п'єсу, яка охоплює передреволюційний період Росії, кінець 16-го і початок 17-го року. Цією п'єсою й була «Єгор Буличов та інші»...

...Олексій Максимович хвилювався за свою нову роботу, в якій він після великої перерви знову виступає перед громадськістю як драматург, хвилювався думкою, що п'єса його «Єгор Буличов» піде в театрі у дні святкування країною сорокарічного ювілею його літературної діяльності, і побоювався за роботу молодого театру.

І дійсно, перед театром Вахтангова стояло дуже відповідальне завдання — виправдати довір'я автора, зуміти до кінця розкрити, зрозуміти і органічно відбити його основну думку, передати епоху, складність і напруженість величезної внутрішньої дії в п'єсі, багатство образів, тонку й розумну складність їх відносин, багатообразність чудової, карбованої, афористичної мови.

Ось чому Горький хвилювався, і це було для нас прекрасним уроком, як великий митець і людина схвильовано й обережно випускає свою нову роботу в життя.

У бесіді після читки ми висловили свої побажання доповнити п'єсу деякими сценами (наприклад, у першому варіанті Якова Лаптєва в п'єсі не було, про нього тільки згадували інші дійові особи, сцену з Яковом було вставлено на прохання театру).

Надалі, коли театр вже працював над п'єсою, режисура вела постійне листування з Олексієм Максимовичем, радилась з ним і сповіщала про хід репетицій. Листи Олексія Максимовича, які спрямовували нашу роботу, його вказівки про матеріали, про характери, його увага до ініціативи режисерів, — усе це, звичайно, відіграло величезну роль у створенні спектаклю.

Близько місяця працювали ми за столом. Застольна робота проходила дуже жваво. Багато було прочитано матеріалів з епохи кінця світової війни. У цей час робилися виставки, відшукувався матеріал з газет кінця 1916 року, який згодом переріс у пролог до спектаклю, докладно розроблялась уся п'єса.

Незважаючи на те, що колектив був стомлений на кінець сезону, чим більше ми заглиблювались у матеріал, тим більше хотілось нам працювати.

У застольний період роботи образ Буличова вимальовувався у мене не дуже чітко — були всілякі вагання, а головне, я почував необхідність зібрати щонайбільше життєвого матеріалу, який допоміг би мені зрозуміти і відчути живі людські риси характеру та образу Буличова, і його оточення, і всі події передреволюційної епохи.

У цей період роботи я розрихляв, розкопував горьковський текст, а з другого боку — збирав найрізноманітніші відомості та враження про купців військового часу. Я згадував образи бачених мною купців, я підбирав у своїй пам'яті людей, хоч часткові, окремими рисами споріднених Буличову, намагався в своїй пам'яті оживляти цих людей, у всіх подробицях — голос, хода, уявляв собі, як вони сидять, як вони самовпевнено розмовляють, уявляв розмашистість усієї їх купецької натури і т. ін. і т. ін.

Я просив тих, хто знав і пам'ятав цю епоху, розказувати мені про побут, характери купців. Ці спогади дали мені надзвичайно багато. Розповіді матері моєї дружини А. І. Шухміної (вона прекрасно розповідає, барвисто й чудово імітує), як і розповіді кожної спостережливої людини, що близько бачила купецтво, вміла яскраво й виразно передати найтиповіше із своїх зустрічей та спогадів, були для мене джерелом багатющих творчих матеріалів, і я жадібно збирав їх. Мої спочатку досить невиразні спогади, підкріплені розповідями друзів, читанням літератури, розробкою тексту п'єси, привели до того, що на кінець застольного періоду я мав уже величезний запас матеріалу, типового для купців і необхідного для побудови і вирощування образу Буличова. Я вже знав, бачив, відчував цих купців, я вже був близько знайомий з ними, з живими, з справжніми. Мені було ясно, як вони відчувають себе хазяїнами в своєму домі і в своїй справі, і серед тих, що їх оточують, як вони жили і почували себе в епоху війни. Тепер треба було з усієї цієї купи зробити відбір. Що ж на користь Буличову, що взяти для нього?

Буличов переріс своє середовище. Він не вміщується в рамках свого товариства: протестуюче начало в цій розумній і талановитій людині вирізняє його з усіх «інших»...

Мені потрібно було вишукувати із назбираного матеріалу ті живі образи, які перекликалися б з образом Буличова, щоб створити образ людини, яка не боїться бичувати власний клас. Треба було знайти в цих образах живі людські риси, якості не сухого розуму, а розуму живого, натури життєспроможної і на голову вищої від свого класу.

Завдяки щасливому випадкові я поїхав у відпустку не під Москву, як гадав, а на Волгу. Півтора місяця пробув я у великому селі. Волга з крутими берегами, багаті міцні будинки, великі, неквапливі люди, волзький говір на «о», широта, простір, тиша... Перші кілька днів я вів бесіди з місцевими жителями, прислухався до їхнього говору, до їхньої ладної, ритмічної, музичної мови.

А потім почав з самого ранку ходити до лісу з п'єсою.

Читав я весь час усю п'єсу і головним чином читав не свою роль, а тих, з ким мені (Буличову) доводилось стикатися. Вчитуючись в їхні слова й думки, вдивляючись, вдумуючись в їхні вчинки, я міг краще будувати образ Буличова як людини, що пізнала скверну свого кола, свого буржуазного світу. В застольний період роботи над п'єсою намічалось, що образ Буличова повинен був особливо яскраво розкриватись у ставленні до оточення. І тут, на Волзі, насамоті з п'єсою, правильність цієї установки для мене з'ясувалась ще чіткіше. Буличов любить тих, у кому він відчуває нові, свіжі, «протестуючі» думки. Він жорстоко розправляється з нелюбимими. Він наскрізь бачить усіх, хто його оточує. Тільки вчитуючись у всі ролі, так само наскрізь вивчаючи цих людей, події епохи, вживаючись у них, розкриваючи їх, як це робив сам Буличов, я міг повнозвучніше будувати його образ.

Цей уважний підхід до всіх ролей, охоплення всіх образів, що оточували Буличова, бажання їх розкрити, зрозуміти, розкусити і перенести це в образ Буличова, — цей метод роботи створився сам собою, він був підказаний багатющим матеріалом Горького. Мені цікаво було знаходити безліч барв, безліч матеріалу для своєї ролі, вчитуючись у кожний рядок п'єси, і таким чином я прийшов до вивчення інших образів.

Я приходив додому тільки на обід і потім знову йшов з п'єсою на високий берег Волги. Я зрізав собі товстий ялівцевий ціпок і з ним робив усі свої лісові приволзькі мандрівки. Цей важкий, товстий ціпок багато в чому мені допоміг. Він багато дав у відчуванні руки, кулака, у ході, у ритмі, у рухах. Іноді я бродив по березі до ранку, невідступно працюючи над образом Буличова, і все більше захоплювався глибиною й багатством горьковського утвору.

І ось однієї ночі мені здалося, що ряд рис, які я раніше намічав, відчував, порізно знаходив і намагався розвинути, раптом у мені з'єднались. Мені здалося, що ось зараз я справді заговорив мовою живого Буличова, став дивитись на оточення буличовськими очима, думати його головою. Це схоже на той невловимий момент, коли «пиріг поспів», коли тісто перетворюється на хліб.

Я був надзвичайно схвильований тієї ночі. Тоді ж було знайдено і ритм буличовської мови. З'явилось і потрібне «о», широта й деяка музична співучість, і гучна, смілива хазяйська мова, без зайвих інтимних півтонів, без випадкових інтонацій і перебоїв. Мені стало раптом ясно, як Буличов не може сказати, як він не може вчинити.

Я не можу знайти точних слів, щоб пояснити, що це таке, цей момент «поспівання пирога», з'єднання всього, заготовлюваного окремо, в живий образ. Адже далеко не з усякою роллю переживаєш цей до краю хвилюючий момент. Іншим разом пра-

цюєш багато й ретельно, зіграєш сотні спектаклів, усе начебто гладко, а образу як слід не знаєш, не перейнявся ним. Так і живеш поруч з образом, поруч, впритул, та не в ньому. Але з Буличовим у мене було саме так, і цей момент — з'єднання всіх рис і елементів образу в собі — для мене незабутній. І з цього моменту я став спокійнішим. Якось по-іншому я почав знов переглядати всю п'єсу.

Настав день зустрічі з режисерами для остаточної доробки п'єси. Роль у мене була майже готова. Але я не знав, як оформити її на сцені. Я її робив у русі, але у фізичній дії здійснювати її ще не пробував. Мало відбутися перенесення мого багажу на сцену, з'єднання рухів на сцені, мізансценування, складні задачі спілкувань з партнерами.

Перші п'ять-шість днів мені довелось зазнати розчарування. Була спроба запропонувати мені грати зовсім не того Буличова, з яким я зжився за півтора місяця на Волзі і якого полюбив. Я не міг погодитись з образом похмурої, важкої, насупленої, дещо скорченої, хворобливої людини, яку мені запропонували грати. Мій Буличов бився із смертю, тому що любив життя з усіма його радощами. Він люто бився із смертю не тільки тому, що відчував її наближення, але, можливо, найбільш тому, що злився на те, що жив він на «чужій вулиці». Оцей буличовський новий, гострий смак до життя визначав багато чого в образі. Таким я Буличова вже знав, любив і побачити його іншим вже не міг. Признаюсь зараз: щоб не створювати конфлікту і не гальмувати роботи, я удавав, ніби погоджуюсь з режисерами, і... поступово повертався до свого колишнього, дійшовши кінець кінцем до того образу, який я й хотів показати. Цим я, звичайно, не хочу сказати, що всі режисерські вказівки для мене були неприйнятними і не ввійшли в образ; навпаки, я користувався кожною можливістю, кожною порадою й вказівкою, — всім, що збагачувало образ, робило його різнобічним, випуклим, розширювало межі розкриття його натури, але що докорінно не змінювало основи образу, який був мені до того часу органічно близький і дорогий.

Перший акт давався не дуже легко. Особливо довго не давалась сцена з ігуменею (і зараз я граю її якось важче, ніж усі інші). Надзвичайно легко, буквально за півгодини, далася сцена з трубачем. Зразу пішла сцена з Шуркою, хоч, по-моєму, в спектаклі вона якось губиться.

Грим я придумав ще до від'їзду у відпустку, тобто до початку справжньої, глибокої роботи над образом. Зачіску й вуса я намалював сам і перед від'їздом передав малюнки перукареві, пояснивши, якими вони повинні бути. Так це й залишилось, не викликавши потреби щось міняти ні з моєї, ні з режисерської точки зору.

Буличов, як відомо, хворий на рак печінки. Як болить печінка, де саме буває біль, я знаю, бо частенько сам хворію на

печінку, але мені потрібно було знати особливості ракових болів. Отут і з'ясувалось, що в період, коли Буличов ще не зліг, поки він цілком діяльний (тобто в першому й навіть у другому акті), болю взагалі не буває. Довелося ввести нетипові для рака моменти болю, щоб все-таки нагадати про хворобу і розгорнути її поступово. Ми принесли в жертву художній правді правду клінічну, медицину, і я схильний думати, що ми мали рацію.

Я не можу не зупинитись на особливостях чудової горьковської п'єси, на тому величезному значенні, яке має робота над Буличовим у моєму акторському житті і, мабуть, у житті кожного актора, що приторкнувся до цього багатства.

Перше відчуття від п'єси було неясне — важко грати, та й як підійти до вирішення п'єси? Не зразу прийшли ми до побудови спектаклю від стрижневої ролі Буличова. Це надало дійовості спектаклеві і допомогло правильно знайти розстановку сил. Велику роль відіграло й те, що в цьому стрижневому образі ми кінець кінцем взяли за основне, головне активність Буличова, а не його умирання. П'єса не зразу «далася в руки» і в міру роботи над нею відкривала все нові й нові глибини. Це було незвичайно радісно й цікаво.

Мова Буличова — як вірші. Фраза закінчена, кругла, ритмічно чітка. Її не хочеться, не можна говорити випадково, дрібнити. Вона — як прислів'я. Те, що мій Буличов говорить на «о», пояснюється не тільки тим, що дія відбувається в Костромі, а й тим, що особливості мови ще більш підкреслює афористичність, особливий ігровий і звуковий ритм горьковського тексту. Тут не можна покластися на те, що, мовляв, основний стан куска освоєно, текст сам буде сказаний. Ні, цей блискуче відшліфований текст вимагає гідного його блискучості ретельного й любовного акторського оброблення. Глибоку вдячність до Олексія Максимовича почував я за радість роботи над словом, прекрасним формою й глибиною.

Мастера театра об искусстве театра.
Госкультпросветиздат, М., 1953.

В. Й. Топорков

Народний артист СРСР, лауреат Сталінської премії Василь Йосипович Топорков народився 1889 р. в Петербурзі, в сім'ї вахтера Казанського собору. Коли хлопчикові минуло вісім років, його віддали до придворної співацької капели.

Викладачами в капелі були такі видатні музиканти, як Аренський, Лядов, Ляпунов та ін. В роки навчання й починається захоплення юнака театром. Він бере участь в аматорських виставах, концертах. 1906 р. В. Топорков вступає до імператорського театрального училища на курс С. Яковлєва— визначного актора й педагога.

В 1909 р. Топорков успішно закінчує училище, працює в театрі Народного дому, потім у Суворінському театрі. Виступаючи в ролях Бальзамінова, царя Федора, Каратаєва (у виставі за романом Л. Толстого «Війна і мир»), він поступово знаходить свій творчий почерк, оволодіває складним акторським мистецтвом.

В 1910 р. молодий актор вперше побачив вистави Московського Художнього театру, що потрясли його до глибини душі. Зустріч з МХТ визначила дальший творчий шлях Топоркова: виконуючи основні ролі в репертуарі різних театрів, здобувши згодом визнання, він, однак, весь час мріяв про роботу в Художньому театрі. І мрія, нарешті, здійснилась: в 1927 р. його, провідного артиста колишнього театру Корша, запросили у МХТ.

Праця в Художньому театрі, навчання у геніального артиста, режисера й теоретика театру, яким був К. С. Станіславський, змусили В. Й. Топоркова переглянути всі свої творчі принципи. «У своєму житті я пройшов дві школи акторського мистецтва, — пише артист: — перша — Петербурзьке імператорське театральне училище при Александрінському театрі (1906—1909) і друга — практична робота з К. С. Станіславським у МХАТ». Він став вірним учнем Станіславського, а згодом — пристрасним пропагандистом його вчення про мистецтво актора. «Шануючи пам'ять великого вчителя, вважаючи себе неоплатним боржником його, я поставив собі за мету пропаганду його ідей» — говорить Топорков.

Участь у виставах МХАТ, над якими працював К. С. Станіславський — «Розтратники» В. Катаєва (роль Ванечки), «Мертві душі» (роль Чичикова), «Тартюф» (роль Оргона) і в інших виставах театру, глибоке осмислення свого творчого шляху дали акторові — людині гострої і допитливої думки, — величезний матеріал для теоретичних узагальнень. Топорков пише книгу «К. С. Станіславський на репетиції», виступає із статтями в журналах та газетах.

Теоретичні праці В. Й. Топоркова, як і блискучі сценічні образи, створені ним за принципами системи Станіславського у виставах МХАТ (Оргон, Дергачов, професор Круглосвєтлов, Чичиков, Ілля Головін, Щасливцев, Берест, Сем Уеллер та ін.), висувають його у число видатних діячів радянського театру.

СТАНІСЛАВСЬКИЙ НА РЕПЕТИЦІЇ

Режисерська робота К. С. Станіславського над інсценіровкою геніального гоголівського твору «Мертві душі», безперечно, увійде в історію радянського театру. Видатне значення цього спектаклю — не тільки в режисерській майстерності Станіславського. Постановка сцен з «Мертвих душ» мала ще й величезне принципове значення для утвердження системи Станіславського. Саме на репетиціях цього спектаклю великий майстер театру застосував нові прийоми роботи актора над роллю, що знаменували новий етап у розвитку «системи».

Костянтин Сергійович розпочав роботу над спектаклем не одразу: досить довгий час репетиції проходили без його безпосередньої участі. Коли ми показали йому те, що встигли зробити, він лишився незадоволеним. Нам стало ясно, що ми йшли не тим шляхом. Треба було починати все знову.

Безперечно, першим завданням Станіславського було знайти драматичний стрижень для такого недосконалого драматичного твору, яким була інсценіровка. На чому побудувати її сюжет? За чим повинен стежити глядач? Ось питання, які цікавили Костянтина Сергійовича в першу чергу.

Треба сказати, що жодна з переробок гоголівської поеми, — а їх існує близько ста, — не мала успіху на сцені. Причиною цього була їх драматична рихлість. У минулому чудово розігрувались і мали великий успіх окремі сцени з «Мертвих душ». Але як тільки їх з'єднували в цільний спектакль, вони переставали збуджувати інтерес у глядача. Навіть коли брали участь такі чудові виконавці, як Варламов, Давидов, Далматов, глядач вже з середини спектаклю починав нудитись. І пояснювалось це насамперед тим, що сцени купівлі мертвих душ, які йдуть одна за одною й повторюють по суті одну й ту ж саму сюжетну ситуацію і не нанизані на єдиний сюжетний стрижень, не могли примусити глядача стежити за ними з дедалі більшою увагою.

Найневдячнішою роллю в усіх переробках «Мертвих душ» була роль самого Чичикова. Його образ проходить через усю п'єсу, але, повторюючи із сцени в сцену майже буквально одне й те ж саме, він швидко набридає глядачеві і виходить з поля його уваги, тим більше, що навколо — ціла галерея соковитих гоголівських типів поміщиків, мужиків, чиновників.

І ось саме на Чичикові і вирішив Станіславський побудувати сюжетну лінію спектаклю. З цією метою і сама інсценіровка була троха змінена, і сама робота з акторами набрала зовсім іншого напряму.

«Кар'єра Чичикова» — ось що повинно було стати сюжетом п'єси, ось за чим повинен був стежити глядач за задумом Станіславського. Чи означає це, що він тільки цим обмежував ідейний смисл цього спектаклю? Звичайно, ні. Але прекрасно розуміючи закони театру, він знав, що чим драматургічно досконаліші-

ша інсценіровка, тим з більшою художньою силою вона виражатиме ідею твору. Коли ж інсценіровка в цьому смислі недосконала, справа режисера — поліпшити її, але не шляхом запровадження до неї будь-яких побічних сюжетних ходів, що ведуть убік від ідеї п'єси, а шляхом глибшого розкриття конфлікту й всієї лінії дії.

— Що робити з Чичиковим? — говорив Станіславський на одній з репетицій. — Як уникнути цих постійних і одноманітних приїздів його і розмов про одне й те саме? Уникнути цього можна лише через наскрізну дію. Треба зуміти показати: як від випадкового поштовху виникає у Чичикова план купівлі мертвих ревізьких душ, як цей план розширюється, зростає, доходить до апогею і, нарешті, швидко провалюється. Якщо ви оволодієте в цій ролі наскрізною дією, — честь вам і хвала. Але це буде дуже важко.

Завдання, поставлене Станіславським, було взагалі важке. Для театру ж воно було важке ще й тому, що для ролі Чичикова не було підхожого виконавця. Мої сценічні дані могли підійти, можливо, до тієї надуманої, гротескової постаті Чичикова, яку ми невдало намагалися втілити до втручання в роботу Станіславського, але абсолютно не підходили до того справжнього Чичикова, якого виведено в поемі Гоголя. І, крім того, ці наші спроби створити замість живого образу Чичикова гротескову маску й «загострити» чудово загострений і без нас образ, природно, перекрутили в мені самому будь-яке уявлення про правду і в якійсь мірі навіть паралізували мою волю до дальших творчих шукань.

Такі в коротких рисах труднощі, які мав подолати Костянтин Сергійович. Про свої великі задачі в цьому спектаклі він передчасно нічого не говорив. Це було його правилом.

На перші репетиції Костянтин Сергійович викликáв мене одного. Проводив заняття зі мною надзвичайно уважно й обережно.

— Ви торгувати вмієте? — несподівано запитав він мене.

— Як торгувати?

— Ну, дешево що-небудь купити, дорого продати, замилити очі покупцеві, рекламувати свій товар, порочити товар продавця, вгадувати крайню ціну, прибіднюватися, божитися, присягатися і т. д. і т. д.

— Ні, цього я зовсім не вмію.

— Треба навчитись, це найголовніше для вашої ролі.

Як я тепер розумію, метою цих занять були організація й виліплювання фізичної поведінки Чичикова. Це й був його новий метод, який Костянтин Сергійович згодом висунув як найбільш вірний шлях, що веде до кінцевої мети — до повного оволодіння сценічним образом. Цей метод згодом дістав назву «методу фізичних дій».

Костянтин Сергійович якось спустив нас з небес на землю.

Запитання, які він ставив, вражали своєю простотою, ясністю, конкретністю. Я був навіть трохи розчарований і здивований: надто вже все це було просте, буденне й далеке від тих цілей, які нам раніше мріялись.

— А навіщо, власне, Чичиков скуповує мертвих? — несподівано запитав мене Костянтин Сергійович.

Що тут можна було відповісти?

— Адже це вже відомо всім, а проте... Ну як навіщо, — але ж у Гоголя сказано... Дозвольте, звичайно, він їх заставить в опікунській раді, як живих, і одержить гроші.

— А навіщо?

— Як навіщо?.. Ну, гроші, гроші, це ясно, це вигідно...

— Чому?

— Як чому?

— Чому для нього це вигідно, навіщо йому гроші, що він з ними робитиме? Ви про це думали?

— Ні, так у подробицях не думав.

— Подумайте.

Тривала пауза.

— Ну, душі заставлено, гроші одержано, — що далі?

Знову пауза.

— Ви повинні знати точно, якнайдокладніше і дуже конкретно кінцеву мету всього того, що робите. Гарненько вдумайтесь, простежте всю біографію Чичикова, щоб набрати матеріал для практичної роботи над роллю.

Станіславський дуже тонко й вміло наштовхував мене на ті думки, які йому були потрібні, але не нав'язував нічого готового, — він тільки вміло дражнив мою фантазію.

— Поставте себе на місце Чичикова: що б ви зробили за таких обставин?

— Так, але я не Чичиков, мене не цікавить нажива.

— Ну, а якби це було те, що вас у найбільшій мірі цікавить, як би ви діяли?

Станіславського цікавили у цих розмовах найпростіші, найжиттєвіші, найреальніші турботи і діла героя поеми.

На всі задавані мені запитання я повинен був сам знаходити відповіді. Я й знаходив їх, чекаючи, коли почнеться, нарешті, робота над самою роллю. Тимчасом вона вже розпочалась, але я цього не розумів, бо метод роботи був для мене новий і незвичайний.

ПРОЛОГ

Момент, коли ми від розмов перейшли до спроб діяти, минув якось непомітно. Раптом затіяли гру, — і, виявляється, ми вже немовби репетируємо пролог п'єси...

Після цілого ряду житейських катастроф Чичиков опинився знову біля розбитого корита. На цей раз становище було,, здаєть-

ся, безвихідним. Взявся за дуже непевну справу — заставити вкрай розорений маєток, у якому більше половини душ вимерло. Заставити треба за посередництвом секретаря опікунської ради, людини бувалої, яку не обкрутиш кругом пальця і якій вже Чичиков до краю, до зненависті, набрид своєю настирливістю з цією справою; засоби для хабара дуже й дуже обмежені. Але людина, якій загрожує цілковитий крах і злидні, ладна на все. І ось Чичиков, як нишпорка, ввечері натрапляє на слід секретаря і знаходить його в трактирі, і тут вирішує — або вмерти, або домогтися свого.

Так трактував Станіславський поведінку Чичикова у прологові п'єси.

— Ну, як би ви за даних обставин діяли? — запитував він мене.

— Я думаю, що Чичиков тут почуває...

— Про це не думайте, думайте тільки про те, як він діє. Ну! (Пауза.) Ну от, перед вами сидить ваш партнер. Вам треба від нього дістати важливу для вас відповідь. Ну от і намагайтесь насамперед прилаштуватися до нього, як вам зручніше... Перевірте по його очах, на що ви можете розраховувати. І не думайте тепер, а одразу пробуйте діяти.

Після кількох спроб, коли щось починало вже виходити, Костянтин Сергійович продовжував:

— Ну а якщо він вас при цьому не хоче слухати і йде?.. Ідіть, Всеволоде Олексійовичу, і не слухайте, не звертайте на нього уваги, а ви вдержуйте його. Тільки не руками, без застосування фізичної сили... Не відпускайте... ні, так він піде.

— Я не знаю, що ж мені робити.

— У житті, якби вам було дуже потрібно, ви б зуміли вдержати, а чому тут не вмієте? Адже це проста річ. Зробіть найпростішу вправу. Задача одного полягає в тому, щоб несподівано підвестися з стільця і вийти в оці двері, а другий повинен доконечно перешкодити цій спробі і вчасно зупинити партнера, не давши йому перейти умовної межі. Адже це так просто! Ну, пробуйте, тільки не уявляйте, а дійте справді, наче ви по-справжньому в цьому зацікавлені.

Я не можу тут розповісти про всі ті педагогічні тонкощі, які застосовував Станіславський для того, щоб домогтися від мене живої, органічної поведінки в цій сцені. Скажу лише, що робота була тривала, копітка і стосувалась поки що тільки фізичної поведінки: як причаїтися біля стола, щоб партнер вас не бачив, а ви могли за ним спостерігати, сидячи, однак, майже спиною до нього; як приголомшити партнера, щоб він зупинився на всьому ході; як спритно весь час заступати йому дорогу до виходу; як уміло, щоб ніхто не бачив, впхнути йому хабара і т. д. Тексту ми поки що не зачіпали.

— Ось ви тепер навчилися робити ряд фізичних дій, — говорив Костянтин Сергійович. — З'єднайте їх в одну безперервну

лінію, і дістанете *схему фізичних дій пролога.* Власне кажучи, що вам тут треба уміти? Сидіть у засідці і стежте за найменшим рухом вашого партнера: як тільки він зробить спробу піти, зупиніть його, спритно заступайте йому дорогу, зацікавте його чим-небудь, приголомшіть, збийте з пантелику, скористайтеся з цього і впхніть хабара, щоб ніхто сторонній цього не помітив. От поки що й досить. Це дуже важлива вступна частина пролога. Навчіться це робити. Якщо вам потрібні для цього слова, будь ласка, говоріть, але додержуйтесь не точного авторського тексту, а лише думок, вміщених у ньому. І нічого не грайте, а тільки дійте. Нічого для нас, тільки для партнера, і перевіряйте через нього, чи добре ви дієте.

У другій частині пролога, яка, власне, зводиться до монолога Чичикова, що починається словами: «Ех я, Хома-простак», Костянтин Сергійович знову-таки прощупав лінію фізичних дій, незважаючи на те, що тут, здавалося б, їх нема: Чичиков сидить біля стола і говорить монолог.

— Це не монолог, а діалог, тут гаряче змагаються розум з почуттям. Розподіліть цих двох партнерів — одного в голові, другого десь у сонячному сплетенні, і нехай вони спілкуються один з одним. Залежно від того, хто бере гору, Чичиков то намагається вискочити з-за стола і бігти мерщій, поки не перехопили ідею, здійснювати свою аферу, то, навпаки, щосили намагається вдержати себе на стільці. Ви почуваєте, ви розумієте ці потяги до дії? Пробуйте їх робити.

До певного часу все оберталось навколо фізичної поведінки. Вивчення її провадилось найрізноманітнішими способами. То це набирало форми забавної гри, то форми уроку, де вправляються в елементах найпростіших фізичних дій і де Костянтин Сергійович перетворювався на причепливого педагога, то на форму переказів усієї лінії поведінки від початку до кінця пролога. Ця робота тривала доти, поки поставлена задача не була в якійсь мірі виконана нами і ми могли задовільно розповісти і проробити схему фізичних дій пролога.

У той час я ще не розумів глибокого смислу й значення таких занять. Я не знав, що смисл усього цього в тому, щоб через логіку й послідовність фізичних дій проникнути в найглибші почуття й переживання.

Тепер же ні Костянтин Сергійович, ні ми не говорили про високі матерії, а працювали над вирішенням найпростіших сценічних задач, стараючись домогтися в цьому найбільшої досконалості. Так, непомітно, крок за кроком, ми дійшли до моменту, коли став потрібним авторський текст, коли з'явилось бажання його вимовляти. І ось я вже стою перед партнером і кажу:

— Як знаєте, шановний, я з місця не зійду, поки не матиму від вас належної резолюції.

Раптом кілька оплесків у долоні і лагідний, вибачливий голос Костянтина Сергійовича:

— Даруйте, я не розумію, що таке ви сказали?

— Як знаєте, шановний, я з місця...

— Пробачте, нічого не розумію. Що таке... шановний?

— Як знаєте, шановний...

— Що як знаєте?

— Як знаєте, шановний, я з місця не зійду...

— Пробачте, будь ласка, я щось нічого не можу зрозуміти... гм... гм... можливо, це у мене від склерозу. Я погано став чути. — І звертаючись до режисерів: — Як там у тексті?

Режисери намагаються якнайясніше вимовити фразу, але Костянтин Сергійович не змінює нерозуміючого виразу обличчя, і я, вживаючи найтонших голосових нюансів, гранично виразно вимовляю:

— Як знаєте, шановний, я з місця не зійду, поки не матиму від вас належної резолюції.

— Тепер зрозуміло. Ось так само виразно скажіть партнерові. Ви ж повинні переконати людину, яка не бажає вас слухати. Почуваєте, яка повинна бути активність у всіх ваших діях?.. Ну, давайте!

Я повторюю фразу з максимальною виразністю.

— Це просто жах... що ж це ви наголошуєте кожне слово: *«Як знаєте, шановний, я з місця не зійду, поки не матиму належної резолюції»*. Від цього фраза втрачає будь-яку дієвість. Думка найбільш ясно доходить, коли у фразі, яка б довга вона не була, є один наголос. Ось так, як ви щойно мені її говорили. А чому це? Тому, що тоді у вас було справжнє бажання, щоб я зрозумів смисл, а зараз ви стали грати, а не діяти. Ну, ще раз, прошу. Жахливо... Де в цій фразі наголос? Ну, «скелетуйте» фразу... Без якого слова ви не можете обійтись, щоб висловити головне, що вам потрібно від партнера? Або яким одним словом ви б могли обійтись у цій сценці, щоб вона була зрозумілою?

Я розгублююсь і нічого не можу відповісти.

— Ну, що ви у нього просите? Що він вам повинен зробити, щоб ви задовольнились? Адже це є у самій фразі? Чого ви думаєте? Адже ви говорите, що не зійдете з місця, поки... що?

— Поки не матиму...

— Ну?

— Резолюції.

— Ну, оце ж і є головне слово, яке наголошується. От і зробіть єдиний наголос у всій фразі тільки на цьому слові.

Вимовляю цю фразу, намагаючись зробити один наголос.

— А навіщо ж ви всі інші слова зжужмили? Їх не треба хвапити чи м'яти, треба тільки не робити їх наголошеними. Ну!

Знову вимовляю.

— А чому на останньому слові зуботичина?

— Яка зуботичина?

— Навіщо ви його штовхаєте — ре-зо-люція?

— Таж на ньому наголос.

— Але не зуботичина. Треба лише зняти наголос з усіх інших, і тоді воно буде природно наголошеним. Ну!

Після двох-трьох годин роботи над однією фразою інколи перестаєш, здається, кінець кінцем розуміти смисл слів. Однак пізніше, навпаки, смисл фрази і слів стає особливо ясним, і ви, пройшовши таку «чистку вогнем», починаєте ставитись до фрази, в яку вклали стільки праці, з особливою пошаною. Ви її не пробазікаєте, не засмітите непотрібними наголосами, не наробите «зуботичин». Вона у вас буде дійова й музична.

Чи зможе актор сам у відношенні до себе бути таким причепливим? Чи зможе так уперто працювати над удосконалюванням своєї техніки? Навряд, бо він, насамперед, не бачить і не чує себе, він не розуміє своїх хиб. Усі погані навички, які з роками обліплюють актора, надзвичайно цупко тримаються. Потрібні велике терпіння, мужність і допомога іззовні авторитетної людини, якій добре відомі закони творчості. Ось чому ми ніколи не ремствуємо на надмірну причепливість Костянтина Сергійовича на репетиціях. Не була б створена культура Художнього театру, якби ми не проходили в ньому школи Станіславського.

Але повертаюсь до репетиції. Незаперечним і єдиним матеріалом акторського мистецтва Станіславський вважав дію. Те, що лежало поза нею, він нещадно усував.

— Навіщо ви це робите? Що це дає наскрізній дії? Усе, що не веде до досягнення мети, до зверхзадачі, — зайве.

Кожна фізична дія повинна бути дією активною, що веде до досягнення якоїсь мети, так само як кожна фраза, вимовлена на сцені. Станіславський інколи наводив мудрий вислів: «Нехай не буде слово твоє пустим і мовчання твоє безсловесним».

Для дійового оснащення слова, для відточування словесної дії в заняттях з акторами у Костянтина Сергійовича було багато педагогічних прийомів, але всі вони немовби поділялись на дві категорії. Одні йшли по лінії зовнішній, по лінії вивчення логічного звучання фрази (за системою Волконського), інші — по лінії внутрішній, по лінії розвинення в акторі відповідних бачень, образних уявлень, які він «підкладає» під текст ролі. Приклад лінії зовнішньої я розповів вище («Як знаєте, шановний...» і т. д.). Тут Станіславський домагався просто, щоб актор навчився робити у довгій фразі один наголос, на останньому слові, надаючи їй тим самим найбільш активно-дійового характеру.

— Вам дали роль, вона складається з думок — від першої до тисяча вісімсот тринадцятої. Усі думки тягнуться до останньої, і всі нею забарвлені.

Завдання словесної дії актора полягає в тому, щоб заразити своїми баченнями партнера. Для цього треба самому так яскраво бачити те, про що говориш, щоб примусити партнера так само яскраво побачити «внутрішнім оком» картину, яку ви малюєте.

Із словесною дією й баченнями, що лежать в її основі, мені довелось зіткнутися в репетиціях другої частини пролога «Мерт-

вих душ», у заключному монолозі Чичикова: «Ех я, Хома-простак...» і т. д. Пам'ятаю, жваво прочитавши монолог і ефектно стукнувши кулаком по столу при останньому слові «їду», я підвівся, відійшов від стола і переможно глянув на Костянтина Сергійовича.

— Гм... гм... Нічого, голубчику, не бачите...

— Як?

— Ви говорите слова... бачите в них букви, як вони написані в зошиті, а не те, що бачив за ними... — Він хотів сказати «Чичиков», але помилився і через свою звичайну неуважність сказав «Чацький», чим уже зовсім збив мене з пантелику.

— Я не розумію.

— Ось ви, наприклад, говорите: «А що як схоплять, та прилюдно батогами, та в Сибір...» Ви бачите за цими словами картину екзекуції, кайдани, етап, суворий Сибір? А це найважливіше. Ну, почніть ще раз.

— Ех я, Хома-простак...

— Не бачите... а говорите слова. Спочатку назберіть бачення, побачте себе Хомою-простаком, а потім вилайте себе за те, що ви такий простак. Ну що таке Хома-простак, яким ви його бачите? Ну, прошу.

— Ех я...

— Жахливо... гм... гм... Одразу вольтаж. Усе намагаєтесь себе зовнішньо збудоражити, викликати нервове напруження і затуманити все, а ви повинні просто зосередитись, ясно побачити, в чому полягає ваша помилка, і гарненько вилаяти себе. Тільки й всього. Ну!

— Ех!..

— Чому — «ех»? Не «ех», а «ех я, Хома-*простак*». Де тут наголошене слово? Коли невірний наголос, значить, не бачите того, про що говорите.

Нарешті з призбираних на репетиціях окремих начерків, схем, деталей починає вимальовуватись пролог «Мертвих душ», зав'язка всієї п'єси. Для мене потім стало ясно, що Костянтин Сергійович хотів, щоб спектакль починався одразу могутніми, звучними, сильними акордами, і в своїх заняттях намагався нас до цього підвести. Для нього було важливо наситити наші дії найгострішим ритмом. Він знав, що цього одразу не схопиш. Це треба виростити в акторі, проклавши до цього надійні канали, по яких буде пущено потік акторського темпераменту. Коли ця робота була в якійсь мірі пророблена, Станіславський визнав за можливе говорити «про результати».

— Пролог, який ми зараз репетируємо, — це камертон на всю п'єсу. Ви почуваєте, яка відповідальність? Що для цього потрібно? Тільки увага, зосередженість, хороші яскраві бачення, почуття правди. Ось ви стежите з-за стола за секретарем опікунської ради, щоб він не щез із трактиру, — від цього залежить ваше життя... Ви почуваєте, який тут ритм, — які думки, яка

готовність кожної секунди зробити стрибок на десять — п'ятнадцять метрів, щоб заступити секретареві дорогу до виходу... Перевіряйте тільки цю найпростішу фізичну дію... Потім перша ваша фраза, звернена до нього: «Я з місця не зійду». Викладайте йому це бачення, щоб він ясно побачив, який скандал ви влаштуєте тут у трактирі, якщо він здумає рушити далі. «Я з місця не зійду...» Ви добре бачите, що це означає?

Далі, коли ви добилися того, що він зайшов з вами в розмову, як ухитритися дати хабара, щоб ніхто в трактирі не побачив і щоб можна було легко відмогтися, якщо секретар схоче причепитись до цього і притягти вас до відповідальності? Крім того всю цю справу треба дуже швидко впорати, бо «завтра довіритель їде». Нарешті, коли крапля отрути потрапила на вдячний грунт чичиковської натури, треба, не гаючи ні секунди, зважитись на зверхрисковану справу. Ось де особливо потрібні ваші внутрішні бачення... Ви розумієте?.. З одного боку, прилюдне покарання батогами... кайдани... Сибір, а з другого — двісті тисяч капіталу, розкішний маєток, жінка, діти, сім'я, рай земний, межа прагнень усього життя. Тепер або ніколи — ось що ви повинні бачити, бачити гранично ясно, щоб ваші поривання в той чи інший бік були внутрішньо виправдані і гранично насичені.

Звичайно, я не можу сказати, що після того як усе це так ясно уявилося нам, ми вже все зробили, або що зробити це не становить труднощів. Зовсім ні. Але те, що треба було робити, здавалося ясним. Я вже знав, чому не виходить те чи інше і що треба в собі вправляти, щоб вийшло. Я вже добре бачив, які безмежні можливості закладені для акторської майстерності в цій короткій і не дуже, здавалося б, важливій своїм змістом сцені. Головне ж, у мене вже не було сумнівів у тому, що це тільки так, а не інакше. А що важко... «Без праці нічого не дається, і цінне лише те, що здобуто працею», — говорив Станіславський...

СЦЕНА У ПЛЮШКІНА

Розділ «Мертвих душ» у Плюшкіна дано в інсценіровці дещо бідно: у нього ніяк не вкладались чудові гоголівські описи і поетичні відступи. У ньому — це лише невеликий епізод, ділова розмова про продаж мертвих душ, та й все.

Виконавця ролі Плюшкіна, чудового артиста Л. М. Леонідова, ця обставина весь час нервувала. Він почував, що тут немає гарної «площадки» для зльоту його темпераменту й акторських можливостей.

Леонідов з великою пошаною ставився до Станіславського і не хотів з'явитись до нього на перший показ недостатньо підготовленим. Він працював надзвичайно напружено, був дуже причепливий і до себе, і до мене, як до свого партнера. Роль у мене ніяк не йшла, і він всякими способами старався допомогти мені, чудово розуміючи, що відсутність хорошого виконавця ролі Чичикова може остаточно загубити його.

Інтонації Леонідова часом бували надзвичайно яскравими. Окремі моменти сцени, що малюють Плюшкіна-скнару, він передавав дуже переконливо. І все ж сцену дивились з деяким інтересом лише місцями, а загалом вона була досить нудна і не тримала глядача в напруженій увазі.

Я кажу про невелике число глядачів, які завжди бувають присутні на репетиції. Чого ми могли чекати від глядача, який наповнить зал у день спектаклю? Але це ще справа далекого майбутнього, а в найближчий час — один з найважливіших етапів: показ нашої роботи Станіславському.

Мені здається, я вперше бачив Костянтина Сергійовича таким зосередженим на репетиції, як у той день, коли ми в його кабінеті в Леонтіївському провулку вперше показували йому сцену у Плюшкіна. Але цього разу вся його увага була звернена не на мене, а на Леонідова.

Я грав слабо, почував свою безпорадність. Костянтин Сергійович зовсім мене ігнорував, я не існував для нього. Він стежив тільки за грою Леонідова, не зводив з нього очей, боявся пропустити найменший його рух, зітхання, інтонацію. Він завмер і не рухався. Його думки можна було прочитати тільки на його обличчі, на яке я, каюсь, зрідка поглядав. Вираз його обличчя здебільшого не був добрим для нас.

Ми скінчили. Настала довга, томлива пауза.

Знявши пенсне і втупившись в одну точку, Костянтин Сергійович підбирав слова для печального діагнозу.

Леонідов, блідий, з опущеними очима, чекав. Я від безнадійності награвав цілковиту байдужість і спокій. Режисери й асистенти приготувались записувати зауваження.

— Гм... гм... Дуже добре. У вас, Леоніде Мироновичу, знайдено багато хорошого... (Велика пауза.) Але все це дещо безформне, все це «взагалі», тут немає малюнка, і ваші гарні барви ніяк не грають. У сцені немає ні початку, ні розвитку, ні вищої точки, ні кінця. Плюшкін — скупий. Шукайте, де він добрий, навіть не добрий, а щедрий, марнотрат, гуляка, і зробіть це вершиною ролі. Тоді ваша скупість заграє, і особливо яскраво, чудово прозвучить у заключній фразі сцени: «Або ні, я залишу йому його [годинника] після моєї смерті, в духівниці, щоб згадував про мене».

Через що ви виразите свою скупість? Тільки через ті події, які відбулися з вами. Ви мало приділяєте їм уваги. Ви заглибились у себе, у свій внутрішній світ і протягом усієї сцени боїтеся розплескати самопочуття скнари, а це невірно. Ви виходьте з того, що сталося в той день, догравайте кожну сцену до кінця в усіх подробицях. Тільки цей шлях приведе вас до розкриття характеру.

Що сталося? Плюшкін повернувся додому після звичайного збирання мотлоху, приніс кошик різного дрантя, яке приєднає до тієї купи, що лежить на підлозі кімнати. Але для Плюшкіна це

не сміття, не мотлох, це — багатюща колекція, найрідкісніші, антикварні речі.

Він довгий час був відсутній, дім залишався пустим, а навколо — самі бандити. Як йому важко було пробратися з кошиком коштовностей, щоб його не пограбували. І нарешті, увійшовши до кімнати, як він окине тривожним поглядом усе приміщення, щоб пересвідчитися, що за його відсутності тут ніхто не нахазяйнував.

Трохи заспокоївшись, він розташувався біля купи і почав перебирати і перераховувати екземпляри своєї колекції. На цьому моменті розкривається завіса і починається ваша сцена.

Це — початок дії. Глядач уперше бачить Плюшкіна, його кімнату, йому все тут цікаво. Вам нема чого поспішати, ви можете тут грати велику сцену: «Плюшкін переглядає свої коштовності». Можете все це грати? Почуваєте, який це чудовий матеріал для акторської майстерності?

Виконуючи цю сцену з усіма подробицями, ви можете, не кажучи жодного слова, тримати увагу залу для глядачів у напруженні, а ви пропускаєте цю можливість, ігноруєте її і поспішаєте швидше до діалога з Чичиковим.

Вам здається, що там — ваш порятунок. Це невірно. Ще до того, як Чичиков скаже першу фразу, у Плюшкіна стільки подій, стільки переживань. І все це дуже цікаво нам, як глядачам. Ось ми бачимо, як якийсь старик, схожий на бабу, риється в купі сміття, з великою увагою й любов'ю оглядаючи кожну з вийнятих ним речей, чи то підкову, чи шматок старої підошви. Він заглибився в своє заняття і не помітив, як двері обережно відчинились, у кімнаті з'явився Чичиков і став уважно вдивлятись у Плюшкіна, намагаючись розпізнати: жінка це чи чоловік? Відчувши на собі погляд, Плюшкін повернувся в бік Чичикова. Їхні погляди зустрілись.

Що це для Плюшкіна? Це те, чого він найбільше боявся в житті, що було його повсякчасним кошмаром: до його коштовностей підкрався бандит, та ще який! Не з тих, що живуть тут, біля його маєтку, — цих він усіх знає, ні, це новий, приїжджий, очевидно, особливо крупний спеціаліст по грабунках і вбивствах.

Як бути? Через кілька хвилин приголомшений Плюшкін починає потроху отямлюватись. Старанно приховуючи свої побоювання від бандита, він хоче, обдуривши його, вискочити з кімнати і покликати на допомогу.

За цих обставин Чичикову дуже важко прилаштуватись для розмови. І ось у цьому взаємному нерозумінні, у пориванні Чичикова й Плюшкіна до двох протилежних цілей (одного — зав'язати розмову, другого — втекти з кімнати) — теж дуже цікавий сценічний момент.

Нарешті перші слова вимовлено, становище більш чи менш з'ясувалось, і почався діалог. А ви починаєте просто з діалога, пропускаючи найцікавіше — момент орієнтації, момент прилашто-

бування їх один до одного. У житті ви цього ніколи не пропустите, а на сцені чомусь завжди це відбувається.

Запевняю вас, усе це дуже важливо, це найбільш переконує глядача і ставить актора на шлях правди, віри в свої дії. Саме на цьому особливо ясно розкривається характер образу.

Залежно від обставин, моменти орієнтації можуть бути короткими, ледве вловимими. Інколи буває й навпаки. Момент орієнтації, прощупування один одного не обов'язково припиняється, коли партнери заходять у розмову. Перші фрази звичайно ще не звучать по-справжньому дієво, тому що партнери не встигли ще навіть попередньо оцінити свого співрозмовника. Особливо це може стосуватися такої підозріливої людини, як Плюшкін. Адже перш ніж він розгадав, хто такий Чичиков, і повірив у те, що це не хто інший, як посланець неба, що приніс йому благодіяння за його величезну добродушність і смиренність, він вважав його то за розбійника, то за поміщика, що приїхав у гості і бажає добре пообідати, то за гусара, який розорився і бажає позичити грошей, і т. д. Тут весь час моменти орієнтації, прилаштовування і потім — переорієнтації і нового прилаштовування, відповідно до виниклих нових обставин. Це все — ніби вступ — перша частина сцени: «Плюшкін розпізнає Чичикова». Тільки це поки що й треба зробити.

Частина друга. Плюшкін, нарешті, зрозумів, що перед ним благодійник. Як йому віддячити, задобрити, щоб і надалі він не позбавив своїх милостей? Ось тут Плюшкін улаштовує «банкет»: наказує поставити самовар, принести сухар від кулича, який три роки тому привезла йому родичка. Тут він найбагатший поміщик, хлібосол, що справляє небачену гульбу.

Грайте тут Плюшкіна щедрого марнотрата, забудьте зовсім про його скупість, ставте собі одне завдання: як би краще пригостити свого благодійника, вразити його розмахом своєї щедрості і водночас швидше просунути справу з оформленням продажу мертвих.

У цій частині сцени є два гострих моменти, коли вся справа ледве не зривається: один — через те, що Плюшкін не може поїхати до міста, а другий — через втрату аркушика чистого паперу.

Ці моменти дуже серйозні, не пропускайте їх, кожен дограйте до кінця.

Втрата аркушика чистого паперу для Плюшкіна — велика подія. Тут головне — лише вміти по-справжньому шукати. Тільки через те, як ви шукаєте, можна передати всю глибину вашого переживання, потрібна велика зібраність, справжня увага, словом,— не переживати, а діяти.

Нарешті перешкоди усунено, справу зроблено: не тільки мертві, але ще й збіглі душі куплені дивовижним благодійником— Павлом Івановичем Чичиковим.

Тепер третя частина сцени: як гідно провести цю виняткову людину, що зробила стільки добра й благодіянь, та ще плюс до

того відмовилася від частування? Тут ціла сцена: «проводи Чичикова».

Думайте тільки про одне: як виразити свою любов, свою пошану, свою вдячність гостеві. Забудьте зовсім про Плюшкіна похмурого, жовчного буркотуна, людиноненависника. Ні, зараз він надзвичайно люб'язний, людинолюбний, грайте Афанасія Івановича із «Старосвітських поміщиків».

І ось заключна частина сцени: Плюшкін залишився сам. Перші хвилини він ще живе по інерції турботами про те, чи добре він умилостивив свого дорогого гостя. Йому раптом здалося, що він мало виразив ознак своєї вдячності до нього: він то підбігає до вікна, де бачив Чичикова, що сідає у бричку, то — до купи мотлоху чи письмового стола, борючись з бажанням подарувати що-небудь Павлові Івановичу.

Нарешті добрі, високі почуття беруть гору. Рішення прийнято, і він, метушливо риючись у запилених шухлядах письмового стола, каже: «...Я йому подарую кишенькового годинника... Він чоловік ще молодий, йому потрібен кишеньковий годинник, щоб сподобатись своїй нареченій!..» і т. д.

Ось уже здмухнув з годинника пилюку і, оглянувши його уважно, біжить до дверей, щоб встигнути до від'їзду вручити його гостеві, але на півдорозі зупиняється.

І тут може бути те, що зветься «гастрольною паузою»: людина, яка щойно горіла наміром швидше зробити подарунок, жахається від усвідомлення мало не вчиненого непростимого марнотратства, що загрожує їй цілковитим розоренням. Усвідомлення прийшло не одразу, його ступені повинні бути виражені в паузі, і коли Плюшкін усе зрозумів, — одне завдання: якомога далі заховати дорогоцінність, що ледве не вислизнула з дому. І доки Плюшкін не переконується, що річ захована надійно, він не заспокоюється, кілька разів міняє місце схову.

Нарешті з цим покінчено. А як же благодійник? Нічого! «...я залишу йому його після моєї смерті, в духівниці, щоб згадував про мене».

І Плюшкін — вже знову Плюшкін. Він самотній у своїй кімнаті, він уже знову з занепокоєнням починає оглядати своє добро: «Чи не потяг чого його несподіваний візитер?»

На цьому йде завіса.

Кожен з цих кусків має бути правдиво, з логічною послідовністю зіграний, кожний має розвивати попередній і об'єднатися в безперервну лінію наростаючої дії. Не думайте про образ, про переживання. У вас є ряд епізодів, дуже різних за своїми переживаннями. Не треба все забарвлювати однією барвою скупості, похмурості і т. д. Тут є і доброта, і щедрість, і радість. Розвивайте кожен епізод до повної закінченості, робіть з усього події. Створіть насамперед схему своєї фізичної поведінки у кожному з епізодів, а потім з'єднуйте їх в єдину лінію дії...

Головною вимогою Станіславського до мистецтва була вимо-

га ідейності його змісту. Але втілення ідеї сценічного твору він не мислив засобами холодної ремісничої акторської техніки. Він мріяв про техніку артистичну, про таку, яка могла б орудувати справжніми людськими почуттями і говорити про справжні людські переживання й пристрасті.

Зіграти роль — це значить передати на сцені життя людського духу, говорить Станіславський. А чи можна передати життя людського духу, не створивши дійсно справжнього перебігу життя на сцені? Звичайно, сам факт органічності того, що відбувається на сцені, ще не створює твору сценічного мистецтва. Але, формуючи органічну тканину, відбираючи потрібне і відкидаючи все непотрібне, зайве, актор чи режисер надають сценічному життю типовості та ідейної спрямованості і таким чином створюють якості, що, головним чином, і є основними ознаками, які характеризують справжній твір мистецтва. Він буде тим вищий якісно, чим органічніша буде його тканина, чим зображення життя буде ближче до справжньої дійсності.

Таким чином, образ живої, справді живої людини — ось завдання високого мистецтва. Артист, якому хоч раз удалося здійснити повне злиття себе із створюваним сценічним образом, відчуває в цьому якусь дуже велику для себе подію й артистичне щастя. Це буває не дуже часто, і звідси повсякчасна незадоволеність художника, який раз зазнав цього щастя, всім тим, що є сурогатом у його творчості, навіть якщо цей ремісничий виріб має успіх у глядача. Ні, лише коли він *справді* зажив життям іншої, створеної уявою, істоти, коли логіка цієї істоти стала його логікою і вчинки, які диктує ця логіка, стали здійснюватись у всіх тонкощах слухняними органами живої людини-актора, усі найтонші переживання—сприйматись його власними нервами, події — осмислюватись його мозком, він починає відчувати радість майстра, який створює справді художній твір.

Спираючись на великі традиції всієї попередньої культури російського театру, Станіславський прийшов у вивченні режисерської та акторської техніки до результатів і висновків, безпрецедентних в історії світового мистецтва. Його велетенський крок на шляху розвитку й зміцнення високоідейного мистецтва, яким завжди відзначався наш вітчизняний театр, оснащення актора передовою системою, яка допомагає досягненню цієї мети, є справді неоціненною заслугою.

Жовтнева революція відкрила перед Станіславським такі неосяжні можливості для його творчих експериментів, про які можна було тільки мріяти, і це дало змогу великому майстрові сцени блискуче завершити шукання, яким він присвятив усе своє життя.

Мастера театра об искусстве актера.
Госкультпросветиздат, М., 1953.

М. І. Литвиненко-Вольгемут

Дочка робітника київського заводу «Арсенал», Марія Іванівна Литвиненко (нар. 1895 р.) почала професіональну творчу діяльність ще до Великої Жовтневої соціалістичної революції, з успіхом дебютувавши 1912 р. на сцені українського театру М. Садовського. Дуже скоро вона вже виконувала провідні ролі в оперному репертуарі театру (Оксана, Галька, Дідона).

Високу оцінку мистецтву талановитої співачки дали преса й театральна громадськість Петербурга, де Литвиненко-Вольгемут певний час виступала на сцені музичної драми в ролях Купави («Снігуронька» М. Римського-Корсакова), Лізи («Пікова дама» П. Чайковського), Донни Анни («Кам'яний гість» О. Даргомижського). У ці роки артистка глибоко знайомиться з російською реалістичною школою вокального мистецтва. Цьому особливо сприяли її особисті зустрічі з Ф. Шаляпіним, Л. Собіновим, А. Неждановою.

Відмовившись від запрошення дирекції імператорських театрів, М. Литвиненко-Вольгемут повертається на Україну і працює в Київському оперному театрі.

В роки громадянської війни молода артистка бере участь у роботі агітбригад, що обслуговували частини Червоної Армії, госпіталі, заводи і фабрики.

Великим успіхом користується актриса у харківського глядача. На сцені Харківського оперного театру (1923—1934) вона створює ряд талановитих образів в операх російських, українських та зарубіжних композиторів.

З 1934 р. Литвиненко-Вольгемут працює на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Шевченка. Вона є неперевершеним інтерпретатором багатьох оперних образів. Її Одарка («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Настя («Тарас Бульба» М. Лисенка), Терпелиха («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Ганна («Наймичка» М. Вериківського), Ярославна («Князь Ігор» О. Бородіна) увійшли в число кращих образів, створених в українському радянському оперному театрі.

У творчості Литвиненко-Вольгемут плодотворно сполучається російська реалістична школа оперного мистецтва з традиціями дожовтневого реалістичного українського театру.

М. Литвиненко-Вольгемут першій з українських артисток присвоєно почесне звання народної артистки СРСР. Свій величезний творчий досвід вона з любов'ю передає молоді, працюючи професором Київської консерваторії.

За визначні заслуги в розвитку радянського театрального мистецтва лауреат Сталінської премії М. І. Литвиненко-Вольгемут нагороджена орденом Леніна та орденом Трудового Червоного Прапора.

ОБРАЗИ ШЕВЧЕНКА[1]

У репертуарі старого дореволюційного українського театру, на якому цей театр зростав, одне з найперших місць належить Т. Г. Шевченкові. І справді, хіба був хоч один український театр, колектив, гурток, де б не ставили п'єси поета «Назар Стодоля»?

Плеяда корифеїв української сцени — Саксаганський, Садовський, Карпенко-Карий, Заньковецька, Затиркевич, Ліницька та інші уславились і лишились незабутніми також виконанням ролей Назара, Гната, сотника Хоми, Галі, Стехи та інших персонажів з «Назара Стодолі».

З п'єсою Шевченка зустрілась і я, будучи ще зовсім молодою дівчинкою. Це було давно. Тоді я, потай від усіх, тільки несміливо мріяла про професіональну сцену, а тим часом іноді виступала в спектаклях аматорського гуртка київського військового госпіталю. Ставили і ми «Назара Стодолю» — я грала роль Галі. Не пам'ятаю вже, як я грала — гарно чи погано, але одне добре лишилось в пам'яті і досі — це вплив на мене образу дівчини; я сама так була захоплена переживаннями і долею Галі, так зріднилась з нею, що довго потім не могла звільнитися від вражень, навіяних образом, від проникнення героїні у мою вразливу, романтичну душу.

Минули роки. Я вже закінчила у Києві музичне училище і працювала перший сезон на професіональній сцені, в українському театрі Миколи Карповича Садовського, який грав тоді у Києві в приміщенні Троїцького народного дому (зараз там міститься Театр музкомедії).

У репертуарі були: «Запорожець за Дунаєм», де я грала роль Оксани, «Наталка Полтавка», де я грала роль Наталки, та ін. Ролі мені вдавалися без особливих труднощів, тим більше, що тоді моїм творчим наставником і учителем був такий видатний майстер, як Микола Карпович. М'які контури образів Оксани і Наталки і їхня якась внутрішня лірична плавність піддавалися у виконанні розкриттю без напруження і важких шукань.

Але мене чекав серйозний і важкий творчий іспит. У сезоні 1912 р. ішла в нас опера Аркаса «Катерина», написана, як відомо, за поемою Тараса Григоровича Шевченка «Катерина». Мені припала головна роль в опері — роль Катерини. Ознайомившись з партитурою, я розгубилась. Мене налякала складність і глибокий драматизм образу Катерини. Я з дитячих років любила поему «Катерина», хвилювалась, читаючи її, з пошаною схилялась перед геніем поета, але ніколи не сподівалась, що мені доведеться самій, як актрисі, відтворювати образ на сцені. Чи під силу це мені? З своїм сумнівом і ваганням я звернулась до Миколи Карповича. «Дитино моя, — сказав Садовський, — насамперед уяви себе на місці Катерини, відчуй, що б ти переживала, коли б

[1] Статтю написано до 125-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка.

з тобою трапилось таке, як з Катериною. Як поставились би батьки до тебе, знайомі, який вихід ти б знайшла для себе? Коли все це усвідомиш, то все інше, потрібне для ролі, з'явиться».

Ввечері вдома я розповіла своїй старій матері про нещасну долю Катерини, — мати журилась і жаліла дівчину. А коли я спитала батька, що б він зробив, коли б його дочка своїм вчинком так знеславила б себе перед людьми, він з властивою йому лаконічністю і безапеляційністю відповів: «Вигнав би з дому. Не слухала батьків, то хай іде до свого чоловіка або куди хоче».

Від цього я по-справжньому... зраділа. Перші реалістичні життєві мотиви для образу Катерини знайдені. Почала без кінця вчитуватися в натхненні рядки поеми, в текст партитури і шукати в своїй уяві все, що могло так або інакше допомогти відтворити образ Катерини на сцені. Я вже знала, здавалося, її голос, ходу, рухи. Я навіть бачила скорботну зморшку між її бровами, вираз її очей, сповнений глибокої докори, покірності, а часом і відчаю. Від уявлення образу треба було перейти до зовнішнього його виразу, тобто передати своєю грою те, що створилося в мені, жило і звучало якоюсь стройною мелодією.

У цьому напруженому процесі роботи над роллю багато з раніш накресленого відпадало і замінювалося новим, інше поглиблювалось, набувало рельєфності, — так помалу я наближувалась до опанування образу.

На цьому моя робота не закінчувалась, а тільки починалась, і ось чому. Попередні мої ролі — Наталка, Оксана та інші — створювались завжди під час репетицій, готовими виносились на сцену і через увесь спектакль проходили закінченими і незмінними. Інший образ Катерини. Образ розвивається, поглиблюється і в напруженому, гострому конфлікті набуває все нових рис, змін, ознак і властивостей в процесі самого драматичного наростання дії всієї опери. Образ ніби на сцені зароджується, живе своїм багатогранним життям і вмирає, коли опускають завісу в останньому акті. Катерина на початку першого акту зовсім інша, ніж у фінальній сцені.

Я в своєму розумінні образу Катерини, побудові його графічного малюнка накреслювала три основних, вирішальних моменти, що саме збігалися з поділом опери на акти.

В першому акті Катерина весела, щаслива, безтурботна, сповнена любові, надій і мрій про майбутнє. Вона лагідно посміхається на докори батьків і байдужа до пліток сусідів, вона навіть з ласкавою іронією ставиться до батьків, які так глибоко, на її думку, помиляються у своїй життєвій мудрості. У другому акті відбуваються події, що сповнюють образ Катерини передчуттям трагедії. Іван поїхав, Катерина ще безжурна і впевнена, що коханий приїде. Минає час. Сум, а іноді і сумнів закрадаються в душу дівчини, і тільки для заспокоєння самої себе вона ще намагається вірити в повернення коханого. Катерина вагітна. Навкруги насмішкуваті погляди, невблаганна суворість батька, без-

помічний жаль і горе Катерининої матері. Катерина самотня в цьому чужому і ворожому до неї оточенні. Катерина замикається в собі з своїми душевними муками і тільки іноді, вже не в силі себе стримати, потай від усіх у гірких сльозах виливає свій біль. Народжується дитина, єдина її втіха, єдина близька і рідна душа. Батько називає Катерину повією. Такої страшної образи вона ніколи не сподівалась від рідного батька, — у відповідь Катерина не могла навіть і слова вимовити. Для неї це було страшно й неймовірно. Нарешті, розрив з батьками.

Наростання драматизму в третьому акті розв'язується як трагедія забутої людьми, вже морально знищеної, гинучої людини. На хвилину ще одчай освітлюється променем надії і радості, — Катерина зустрічається з Іваном, але швидко остаточно і навіки цей промінь гасне: Іван відштовхує Катерину. Катерина і з цим мириться. Вона для себе нічого не хоче; вона жертвує любов'ю, гідністю, щастям для своєї дитини. Катерина благає Івана за сина:

Покинь мене, забудь мене,
Та не кидай сина.
Не покинеш?.. Серце моє,
Не втікай од мене...
Я винесу тобі сина.

Батько зрікається і сина. Цього вже не може пережити Катерина. Трагедія завершується катастрофою — Катерина гине.

Яка багатогранність і повнота образу! Яке багатство фарб розцвічує образ! Яке знання людської душі і страждань! Найкращі місця в опері саме ті, де внесені в лібретто прекрасні вірші з поеми Шевченка. Виконувати їх — велика мистецька насолода.

Роль Катерини в театрі Садовського я зіграла кілька десятків разів. Після цього сезону, вже в 1918 році, мені знову пощастило виступати в ролі Катерини, коли трупа Садовського грала в Народному домі. В 1920 і 1921 році, гастролюючи з українським колективом у Кам'янець-Подільському, ми також ставили «Катерину», і я з незмінним захопленням грала свою найулюбленішу роль.

Після «Катерини» у 1912 році театр Садовського ставив оперу Козаченка «Пан сотник», за сюжетом поеми Шевченка, де я грала роль Настусі. Образ цей — як мереживо, легкий, прозорий і чарівний. Безжурність життя молоденької дівчини, її привабливість безпосередність і грація створюють навкруги образу якийсь весняний і радісний настрій. Наївне лукавство дівчини, яка обдурює старого сотника і йде до коханого Петра — сина сотника, довершує загальний приваблюючий малюнок ролі.

Люблю я і поетичні твори поета, — в моєму концертному репертуарі багато віршів Шевченка, покладених на музику.

Журн. «Театр», № 2, 1939, К.

І. С. Паторжинський

Народний артист Союзу РСР, лауреат Сталінської премії Іван Сергійович Паторжинський народився 1896 р. в трудовій сім'ї.

З дитинства майбутній артист захоплюється музикою, співами, під час навчання в семінарії і в роки учительської праці на Донбасі бере участь у хорових та драматичних аматорських гуртках.

Після закінчення консерваторії, 1921 р., Паторжинський починає працювати в оперних театрах Радянської України.

В 1925 р. він дебютує в столичному (Харківському) оперному театрі. З 1934 р. працює в Київському академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

В роки Великої Вітчизняної війни Паторжинський очолює бригаду артистів, яка обслуговувала госпіталі, військові частини на фронті і в тилу.

В 1942 р. за створення образу Тараса в опері «Тарас Бульба» М. Лисенка І. С. Паторжинський був удостоєний Сталінської премії, а через два роки йому було присвоєно звання народного артиста СРСР.

За багато років сценічної діяльності Паторжинський створив чимало яскравих сценічних образів: Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Виборний («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Валько («Молода гвардія» Ю. Мейтуса), Сусанін («Іван Сусанін» М. Глінки), Гремін («Євгеній Онегін» П. Чайковського), Мельник («Русалка» О. Даргомижського), Борис («Борис Годунов» М. Мусоргського), Мефістофель («Фауст» Ш. Гуно) та ін.

У своїй творчості Паторжинський наслідує й розвиває реалістичні традиції вітчизняної оперної школи, поєднуючи високу вокальну майстерність з акторським мистецтвом перевтілення.

Разом з тим видатний артист є професором Київської консерваторії. Чимало його вихованців з успіхом працює в театрах республіки.

Творчу й педагогічну роботу І. С. Паторжинський поєднує з великою громадською діяльністю. Він обраний депутатом Верховної Ради УРСР.

За творчу діяльність і заслуги перед Батьківщиною І. С. Паторжинський нагороджений орденом Леніна та двома орденами Трудового Червоного Прапора.

ПРО МИСТЕЦТВО СПІВАКА-АРТИСТА

Чудовою особливістю українського театру є його музикальність. Починаючи від Котляревського з його «Наталкою Полтавкою», усі найвидатніші українські драматурги зверталися до

невичерпної скарбниці народної пісні, збагачували нею свої твори. Кращі майстри української сцени поєднували в собі обдарування драматичних акторів і першокласних співаків. Тісно пов'язане з мистецтвом великого російського народу, українське мистецтво вчилось у нього простоти і правди, реалістичного відображення дійсності. Творчість авторів перших українських опер — С. Гулака-Артемовського й особливо М. Лисенка, — черпаючи натхнення в народному мелосі, спиралася на реалістичні традиції російської музики, заповідані великим Глінкою і його талановитими продовжувачами.

Плодотворний вплив передового російського мистецтва визначив собою шляхи розвитку професіонального українського оперного театру, який вперше виник після Великої Жовтневої соціалістичної революції завдяки невтомному піклуванню Комуністичної партії про розвиток соціалістичного змістом, національного формою мистецтва народів СРСР.

Ось чому першочерговим нашим завданням є освоєння чудових традицій вітчизняної школи оперного мистецтва, вивчення досвіду його кращих майстрів. Неоціненне значення для нас, як і для всіх працівників радянського театру, має творча спадщина великого реформатора російської сцени — К. С. Станіславського, і не тільки ознайомлення з його діяльністю як оперного режисера, але глибоке вивчення всієї системи, що відкриває закони творчості актора.

Найяскравішим представником російського оперного мистецтва є Ф. І. Шаляпін.

Станіславський говорив, що в мистецтві Шаляпіна сталося чудове органічне злиття драми, музики і вокалу. По цій лінії ми і повинні розробляти методику виховання оперного співака-артиста.

На жаль, багато які педагоги вокалу досі ще мало використовують спадщину й заповіти К. Станіславського та Ф. Шаляпіна, йдуть старою второваною стежкою.

У практиці багатьох наших педагогів вокалу ще цупко тримаються залишки своєрідного формалізму, суть якого полягає в ігноруванні змісту тексту й музики, а всю увагу зосереджено тільки на техніці, тій чи іншій високій ноті, колоратурних пасажах, майстерності філірування, скоромовці і т. д. — за принципом: не важно що, а важно як. Ми часто ще зустрічаємося з цілковитою зневагою деяких педагогів до сценічної сторони оперної партії-ролі і чуємо трафаретне «вийдіть звідси», «підійдіть туди», «правою рукою зробіть так, лівою — так», «приберіть позу...»

Досі багато хто говорить ще про італійську вокальну школу з її абстрактно-емоційною манерою співу, внаслідок чого іноді з наших музичних навчальних закладів виходять лише «посередні італійці».

Суть італійського співу не відповідає цілком завданням, що

стоять перед нашим радянським оперним співаком-артистом. Італійський спів, відзначаючись високою технікою вокалу, слабо хвилює награними, ненатуральними почуттями і безмежно далекий від правди нашого радянського мистецтва співу. Я не можу назвати жодного італійського співака, який виявив би себе як творець або блискучий виконавець будь-якої партії в наших вітчизняних операх, тоді як великий Шаляпін, що створив галерею неперевершених образів у вітчизняних операх, воскресив оперу «Мефістофель» композитора Бойто, яка провалилася й забута в Італії.

Шаляпін створив неповторні образи Дон Кіхота в однойменній опері композитора Массне, Мефістофеля в опері «Фауст» і в ряді інших оперних творів іноземних композиторів, як наприклад, у «Севільському цирульнику» Россіні. Хіба він користувався самою технікою вокалу? Ні. Він співав у традиціях вітчизняної вокальної школи, правдиво і глибоко змістовно.

Я пригадую один випадок з мого життя, що став поштовхом для мого творчого зростання. Якось, коли я був студентом консерваторії, мене запросили в одну сім'ю, де дуже любили мистецтво, в тому числі і спів. Серед запрошених був і відомий драматичний, в минулому оперетковий актор. Як завжди, мене попросили заспівати. Присутність цього актора мене трохи бентежила. Але все-таки я заспівав відому баладу Рубінштейна «Перед воєводой». Слухачі нагородили мене оплесками, в тому числі і цей актор. Але, підійшовши до мене, він сказав: «Юначе, у вас дуже хороший голос, проте дозвольте мені, вже безголосому, заспівати цей романс». То не був спів у нашому розумінні, але я виразно побачив перед собою воєводу й полоненого, слухав їхні слова, сповнені то злорадства, то обурення, то насмішки, то сарказму — «...целовался сладко да с твоей женой».

Мені стало зрозуміло, що спів — це не тільки звуки і вимовляння слів, — є ще «щось», над чим мені треба працювати і чого треба добиватись.

Чому я навів цей епізод? Тому, що він є значною віхою в моєму творчому житті, яка примусила мене по-іншому, по-новому ставитися до вокального мистецтва.

Я згадав гру видатних майстрів української сцени — Саксаганського, Садовського та ін., спектаклі яких мені часто доводилося бачити. Чому ці актори, маючи посередні голоси, вміли скоряти глядачів вокальною майстерністю, чому пісня в їх виконанні хвилювала, захоплювала? Артист співає півголосом народну пісню, він ніде не форсує звука, а зал боїться пропустити хоча б одне слово! Секрет виразності цього співу полягає, на мою думку, в глибокому розкритті артистом змісту пісні, в тонкому нюансуванні кожної фрази, в непідробній щирості почуттів артиста. Я зрозумів, що глибоко помиляються ті оперні співаки, які вважають за «особливий шик» уміння співати голосніше, будують центральні місця своїх партій на форсованому звучанні, нама-

гаючись цим заслужити схвалення слухачів. Я почав різноманітити свої партії, знаходив такі куски, які вимагали особливої задушевності виконання, прагнув завжди виходити із змісту, розкривати думку музичного твору.

Виховувався я з дитячих років на народній пісні, на творах російської та української класики, на реалістичному українському музично-драматичному театрі з його яскравими представниками — Заньковецькою, Затиркевич, Садовським, Саксаганським, Кропивницьким, на творчості учня Римського-Корсакова — М. Лисенка, вихованця Глінки — С. Гулака-Артемовського, а пізніше вихователем моїм був Московський Художній театр ім. Горького.

У своїй роботі оперного співака-артиста й педагога вокалу я завжди спирався на заповіти моїх учителів, твердо пам'ятаючи, що співак-артист спілкується зі сцени із слухачем-глядачем і повинен донести до нього не тільки звучання свого голосу, не тільки ту чи іншу ноту, але осмислене, виразне, співацьке слово, що є наслідком його мислення і правильного вокально-музичного розуміння.

Поет або драматург пише лібретто, мислячи образами, живучи разом з персонажами свого твору. Композитор, одержавши лібретто, вбирає в себе думки поета чи драматурга, зживається з персонажами твору і лише тоді пише музику, характеризуючи нею персонажі, їхні почуття, переживання, їхні дії і т. д.

Співак-артист, одержавши закінчений твір, повинен зрозуміти смисл поданого йому поетом і композитором музичного твору, зжитися з своїм персонажем і, перевтілившись, подати його музично-вокально й сценічно.

Система Станіславського допомагає йому в цьому, страхує оперного співака від формалізму і озброює його випробуваним методом реалістичного зображення дійсності.

К. С. Станіславський у своїй книзі «Робота актора над собою» і в інших працях дає багато цінних вказівок, що стосуються не тільки драматичних акторів, але корисні і необхідні також співакам-артистам. Приділяючи найбільшу увагу слову, змістові нашого мистецтва, К. Станіславський разом з тим звертає нашу увагу на всебічне вдосконалення майстерності, техніки вокалу — дикції, чистоти звука, вимагає розвивати артикуляцію губного апарата, язика й всіх тих частин, які чітко виточують і оформляють приголосні («Якщо голосні — ріка, і приголосні — береги, то треба укріпити останні, щоб не траплялося розливів», — наводить Станіславський образний вислів С. Волконського).

Я дозволю собі порівняти — вдало чи не вдало — роль приголосної з пижем, накладеним на порох (мисливці зрозуміють мене). Якщо голосна — порох, то приголосна — пиж. Коли підпалити порох, не притиснутий пижем, він просто згорить; коли ж на ньому щільно лежить пиж, порох набуває вибухової властивості. Ось чому величезну роль я приділяю виробленню чистоти

співання голосних та розвиткові й укріпленню співання приголосних разом з голосними.

Нашим обов'язком є виховання співака-артиста, що мислить не нотами, маскою, диханням, а розуміє, чітко, виразно і змістовно подає вокальне слово, текст музичного твору.

У цьому ми повинні спиратися передусім на спадщину К. С. Станіславського, на заповіти Ф. Шаляпіна, на кращі традиції вітчизняного мистецтва співу.

(З доповіді на Всесоюзній нараді педагогів вокального мистецтва в Ленінграді, 1954 р.)

Ю. В. Шумський

(1887—1954)

Юрій Васильович Шумський народився в Тирасполі, в сім'ї робітника. З дитинства захоплюючись театром, він згодом бере участь як статист у виставах «Товариства нової драми» в Херсоні, грає на сцені робітничого аматорського гуртка ролі Хлестакова, Йосипа («Ревізор» М. Гоголя), Гордія та Любіма Торцових, Разлюляєва, Коршунова («Бідність не порок» О. Островського), Сатіна, Актора («На дні» М. Горького) та ін.

У 1917 р. Ю. Шумський був одним із засновників професіонального українського театру в Херсоні. Того ж року він бере участь у революційних подіях.

Після закінчення громадянської війни Шумський створює драматичну студію, яка обслуговувала села та частини Червоної Армії. У 1925 р. його запрошують до складу Одеського державного українського театру. Тут він створює образи Шванді («Любов Ярова» К. Треньова), Єгора Буличова («Єгор Буличов та інші» М. Горького), Городничого («Ревізор» М. Гоголя), Фурманова («Заколот» і «Чапаєв за Фурмановим), Гайдая («Загибель ескадри» О. Корнійчука).

З 1934 р. і до кінця свого життя Ю. Шумський працював у Київському державному академічному театрі ім. Франка, де остаточно сформувалось його обдарування, соковите, глибоко народне мистецтво.

В роки Великої Вітчизняної війни Ю. Шумський виступав на сторінках радянської преси з памфлетами та сатиричними віршами, брав участь у концертах для воїнів Радянської Армії, працював в українському радіо.

За двадцять років роботи на сцені актор створив цілу галерею різноманітних образів радянських людей у п'єсах О. Корнійчука, Я. Баша та ін. Серед них — Платон Кречет в однойменній п'єсі О. Корнійчука, Прокіп Ключка («Приїздіть у Дзвонкове»), Галушка («В степах України»), Романюк («Калиновий гай»), генерал Муравйов («Переможці» Б. Чирскова), професор Буйко та професор Світловидов («Професор Буйко» й «Дніпрові зорі» Я. Баша).

У радянських історичних п'єсах Шумський виступав у ролях Богдана Хмельницького, Устима Кармелюка, Тараса Голоти («Правда» О. Корнійчука), адмірала Макарова («Порт-Артур»).

Значне місце в творчості Ю. Шумського займають образи з п'єс російської, української та зарубіжної класики: Борис Годунов («Борис Годунов» О. Пушкіна), Єгор Буличов («Єгор Буличов» М. Горького), Гнат («Безталанна» І. Карпенка-Карого), король Філіпп («Дон Карлос» Ф. Шіллера), Бенедікт («Багато галасу даремно» В. Шекспіра).

Ю. Шумський виявив себе й як майстер кіно. Він брав участь у фільмах «П'ятий океан», «Нічний візник», «Сталінградська битва», «Третій удар», в екранізованих виставах «В степах України», «Калиновий гай» та ін.

Творчий діапазон Ю. Шумського був надзвичайно широкий — від ролей у сатиричній комедії до трагедійних образів Буйка та Годунова. Створені ним образи відзначаються глибиною й цілісністю характерів, простотою й досконалістю художньої форми.

Ю. Шумському було властиве тонке почуття гумору, майстерне володіння словом, уміння жити в образі. Творчість актора спиралася на багатий запас життєвих спостережень.

За видатні заслуги в галузі розвитку радянської театральної культури народний артист СРСР, двічі лауреат Сталінської премії Ю. В. Шумський нагороджений орденами та медалями Радянського Союзу.

ЖИТТЄВИЙ ПРОТОТИП І СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ

Максим Горький назвав своє велике й важке трудове життя «Мої університети». З нього він черпав незліченні теми, сюжети, образи для своїх безсмертних творів. Тим вони і життєві, правдиві, довговічні. Тим вони і цінні для людства.

Кожний митець у тій чи іншій мірі проходить такі «університети». І чим краще він вчиться у вищій школі життя, чим більше він, у всеозброєнні передового світогляду, спостерігає й вбирає в себе багатющі враження навколишньої дійсності, тим змістовніші і досконаліші його утвори.

Особливо це стосується нас, акторів, покликаних відтворювати на сцені найвище й найскладніше, що є на землі, — життя людського духу. А як можна переконливо розповісти про життя людини, про її боротьбу, діла, думки, почуття, її тривоги і турботи, її нахили, звички, поведінку, якщо ти достоту не знаєш життєвих прототипів своїх героїв, якщо вони відомі тобі за чутками, якщо ти не маєш багатого й різноманітного запасу особистих вражень, щоб, користуючись ними, створювати на сцені щоразу новий, несхожий на інший, образ? Адже в кожного героя своя доля і свої особливості, своє коло інтересів і своя манера поведінки, своя мова, хода, рухи, жести, свої риси і прикмети. Знайти їх і в художній формі, засобами театру, відтворювати на сцені — значить стояти на вірному шляху до того, щоб дійова особа п'єси розкрилася в усьому своєму типовому узагальненні і в індивідуальній відмінності.

З ранніх років привчився я уважно спостерігати те, що діється навколо мене, стежити за великими і малими подіями, випадками, інцидентами, придивлятися до зустрінутих людей, вбирати в себе все те цінне, що траплялося на моєму шляху.

Уважно спостерігаючи, хотів я того чи не хотів, я вивчав життя. Воно таке багатобарвне, багатолике й яскраве! Тут і думки, і почуття, радості і печалі, тут і тембри, і барви, і звуки, риси, міміка, жести, слова. Все потрібне акторові — і все дає життя. Я вже звик до того, що, слухаючи людину, пильно спостерігаю, як вона говорить. Декому здається, ніби я неуважний до слів співбесідника. Але це не вірно. Просто стало звичкою в думках знімати «протоколи» з поведінки людини.

Але актор не може перетворитись на якусь карнавку, куди кидається все, що трапиться під руку. Ні! Спостерігати, а головне — відбирати спостережуване треба по-хазяйському, свідомо, а не механічно. Треба знати, що́ випадкове, а що́ органічне для даного епізоду, ситуації, становища, для даної людини. Треба глибоко розбиратись у самій суті подій, бути не тільки їх свідками, а й учасниками, пізнавати їх смисл і призначення, щоб, творчо осмисливши свої спостереження й враження, показувати на сцені живі образи життя, правдиві і барвисті людські портрети. «Без цього наша творчість буде сохнути — вироджуватись у штамп. Артист, що спостерігає навколишнє життя збоку, зазнає на собі радощів і тягот навколишніх явищ, але не вникає у складні причини їх і не бачить за ними грандіозних подій життя, пройнятих найбільшим драматизмом, найбільшою героїкою, — такий артист умирає для творчості», — писав Станіславський у своїй книзі «Робота актора над собою».

Заповіти великого реформатора російського театру прямо стосуються нас, майстрів радянської сцени. Сучасний актор не може не бути в центрі суспільного життя, не може не бачити нового в передових радянських людях, не відчувати радісного хвилювання від перемог нашого народу у величній справі побудови комунізму. Не можна переконливо, правдиво створити образ радянської людини, якщо актор прочитає п'єсу тільки очима — так, як вона написана драматургом, і не побачить перед собою в житті реальних людей з подібними рисами.

Тому я й кажу нашій акторській молоді: йдіть у житті не з заплющеними очима, відкривайте очі на життя якомога ширше, і ви матимете все необхідне для художника, працівника мистецтва, майстра сцени. Життя у нас багатюще, яскраве. Не проходьте повз нього, привчайте себе до спостережень, дивіться, прислухайтесь, вивчайте радянську дійсність. Це дуже збагачує наші знання, наше вміння. Кожна деталь придасться вам у вашій творчій роботі, щоб на основі глибокого ідейного задуму створити конкретні — самобутні й неповторні мистецькі утвори, відповідні життю.

Життя спостерігали, до голосу його прислухались усі справжні митці сцени. Без цього не може існувати правдиве сценічне мистецтво. Добре, образно сказав про це видатний теоретик і практик російського театру О. Южин-Сумбатов. Театр, писав він рівно півсторіччя тому в «Особистих нотатках про загальні питання сучасного театру», повинен бути «таким же відповідним життю, як географічна карта відповідна обрисам і підподілам країни, з якої її знято». І далі: *«перше*, чого треба добиватися від себе російському акторові, — це *більшого зближення з навколишнім життям*. Ми надто відособлені, у нас надто мало назбирується матеріалу для цікавих сценічних постатей, і від цього наші ролі майже завжди втрачають життєве забарвлення і перетворюються в більш чи менш трафаретні або умовні образи... Треба, щоб внут-

рішнє життя було передане не тільки вірно, а й *колоритно*. Треба, щоб на всіх проявах характеру або пристрасті зображуваної особи неодмінно лежав *індивідуальний* відтінок. Ні характерний грим, ні характерний костюм, ні навіть щиро й вірно пережитий внутрішній стан... не створюють ще художнього образу чи навіть просто живої людини, якщо актор не надав своєму *утворові індивідуальності*...

Завдання актора... так би мовити, родити таку людину, *окремішну, неподільну* (індивідуальну). У неї не може бути двійника. Це найважче, найбільш художнє й складне завдання. Актор повинен *побачити* в думці того, в кого він має перетворитись, побачити всю його постать, манери, повороти, рух кожного мускула на обличчі; почути його інтонації, відчути, як він мовчить, і знати, що він у той час думає. Одно слово, він повинен так його бачити і відчувати, як бачиш і відчуваєш добре знайому людину в час її відсутності. Ця здатність... може бути розвинена тільки широкою участю в житті, постійним вивченням усіх сфер суспільства, в усіх станах».

Російський театр дав кожному з нас, українських акторів, дуже багато. Благотворний вплив мав він і на мене. Пам'ятаю, якийсь час, ще до Жовтня, працювало у нас в Херсоні «Товариство нової драми», що складалося з молодих вихованців МХТ. Спектаклі цієї трупи вчили життєвої правди. Не пропускав я і гастролей знаменитого російського трагіка Павла Орленєва, який зворушував серця глядачів своїм щирим талантом. Зовсім недавно, під час роботи над образом маршала Василевського, мені багато дала творча співдружність з чудовим російським актором Олексієм Диким. В акторів МХТ, Малого театру, у Саксаганського вчився я сприймати життя, ловити кожне життєве слово, кожний шепіт і зітхання, тому що життя є великим, незамінним порадником для акторської творчості.

Пригадую свої перші несміливі творчі кроки, аматорську роботу над роллю Йосипа в гоголівському «Ревізорі». Довго шукав я якихось особливих, властивих цьому образові рис. І, як потім виявилось, знайшов. Де я їх взяв, у кого підслухав? У життя. Часто до нашої хати підходив один чоловік. Я розмовляв з ним, спостерігав його. Я дивився на його руки, обличчя в зморшках, маленьку борідку, підстрижені вуса, жовті заїди по кутках рота, на його дуже характерне поводження. Багато з того, що я побачив, я переніс згодом на зовнішній і внутрішній рисунок Йосипа, — і він, як відзначали товариші, справив на глядачів враження своєю життєвою правдивістю.

Реальних прототипів мали і мої наступні образи, зіграні вже в професіональному театрі, на великих сценах.

Після того як мене за «бунтарство» викинули з херсонського міського училища, я пішов працювати в місцевий порт. Я навіть не підозрівав, який скарб знайду там для себе. Я поринув у справжнє життя, в життя трудових людей, в робітниче життя;

слюсарі, мідники, теслярі, електрики, ковалі, кочегари, мастильники, механіки, інженери, капітани, матроси — різні професії. Особливо добре вивчив я життя матросів. На початку революції в одному будинку в Херсоні містився загін революційних моряків. Я уважно спостерігав їх побут, звичаї, ходу, мову, придивлявся, як вони поводились на заняттях, зборах, мітингах, як жартували, як, вишикувавшись, із революційними піснями йшли бити білогвардійців. І це мені добре прислужилося згодом, коли довелось грати ролі революційних моряків — Власика у «Полум'ярах», Шванді в «Любові Яровій», Гайдая в «Загибелі ескадри». Піднесені, життєрадісні, широкі, як морські простори, матроські натури я знав, як то кажуть, як себе самого.

І для «Платона Кречета» знайшлись потрібні деталі з херсонських спогадів. Я спостерігав там роботу лікарів і фельдшерів — як вони працювали у приймальному покої, як робили операції, спостерігав їх манеру, поведінку, мову. Вони якось коротко, уривчасто розмовляли один з одним, з хворими. Це я у Платоні й використав. Багато дечого взяв я для професіональної характеристики образу лікаря у відомого херсонського хірурга Б., з яким часто зустрічався.

З херсонськими враженнями пов'язаний і інший образ—архідиякона Клода в «Соборі Паризької богоматері». Крім історичної і художньої літератури та образотворчого мистецтва, у створенні цього образу допомогли мені спогади про баченого колись ксьондза херсонського костьолу — такого ж потворного й похмурого, як і герой В. Гюго. У ксьондза я взяв і деякі зовнішні прикмети, і деякі внутрішні якості — зловісність, лицемірство, приховану порочність, екзальтацію.

Найлегше мені вдавались на сцені образи простих людей — робітників, селян, солдатів, матросів. З ними разом я жив, працював, з ними, як то кажуть, я мав спільну мову. Та ось я зустрівся з таким образом, як професор Бородін із «Страху» Афіногенова. Серед професорів дореволюційних часів мені не доводилось бувати.

Вчитуюсь в текст, переді мною проходять люди, яких я знав, переважно педагоги. Ні, думаю, Бородін більш рафінований інтелігент. Як подати його? Де взяти специфічність манер? Прекрасно розумію п'єсу, роль, а відчутно не уявляю собі Бородіна... Декламую по ролі старечим низьким голосом фразу: «Как хороши, как свежи были розы» — і мені почулась говірка знайомого інженера Ю. Це був справді рафінований інтелігент. Кожного разу, коли він приїздив з Миколаєва до Херсона, він підходив до телефону і говорив своїй дружині: «Лора!.. Я приїхав благополучно! Да! Да! Ти себе як почуваєш?» Я часто вслухався в його старечий, лагідний, умиротворяючий голос. Коли його заступник, хвилюючись, говорив: «Нічого не виходить», інженер відповідав тихо й спокійно, ніби він читав лекцію з університетської кафедри: «Нічого, ми все перевіримо. Все буде гаразд».

Довго образ Бородіна у мене не виходив. Постановник спектаклю Г. П. Юра раз у раз говорив мені: «Я не бачу образу». А коли я надав Бородіну деяких рис знайомого інженера, образ почав викристалізовуватись і той же Г. П. Юра став хвалити: «Чудово, прекрасно!» Пам'ятаю, на одну з вистав «Страху» я запросив земляка, товариша по роботі в херсонському порту. В антракті він зайшов до мене і каже: «Я тебе не бачив. Я бачив людину, яка чимсь нагадує інженера Ю».

Якби я в мирні часи і на фронті не зустрічався з нашими героїчними сучасниками, мені не вдалося б гідно відтворити на сцені образ легендарного більшовика-підпільника професора Буйка. Буйко нагадав мені Платона Кречета в умовах війни і підпілля. Радянський хірург Платон Кречет говорив, що буде час, коли ми повинні будемо піти на фронт, і він готувався до цього. Настала війна, і серед військових лікарів з'явився новітній Платон Кречет — професор Буйко. Іноді мені здається, ніби я небагато трудився над створенням цього образу, що він з'явився у мене якось сам собою. Але це тільки здається, бо я віддав йому всі свої почуття, всі сили, серце, нерви... Це значний образ безмежної духовної краси. В останній картині, коли Буйко прощається з народом і йде в полум'я, я намагаюсь уявити собі внутрішню силу цієї людини, яка свідомо йде на люту смерть в ім'я любові до народу, в ім'я захисту Батьківщини. Сила такої людини неймовірна. Після цієї сцени у мене дуже б'ється серце, настільки подвиг героя захоплює артиста, настільки я підкоряюсь величі його духу, проймаюсь його думками і почуттями. Образ Буйка потрясає мене, виконавця, і я віддаю йому весь жар своєї душі, бо бачу в ньому типове відбиття героїчної вдачі і самовідданості радянських людей, які оточують мене і у яких я черпаю натхнення.

Такі образи, як Платон Кречет, Буйко, Прокіп Ключка й інші, формують світогляд самих виконавців, вимагають від них збагнути велич і красу нашого радянського життя.

Має свою життєву біографію, навіть кілька життєвих біографій, і сценічний образ Романюка з «Калинового гаю».

Коли я вчитувався в текст ролі Романюка, чомусь у моїй пам'яті постав голова рибальської артілі в Криму, в Балаклаві. Він теж був прихильником «середнього рівня». Згадувалась надзвичайно колоритна постать голови рибальської спілки, що нагадує Романюка. Розумний, трохи чванливий, але поважний. Він теж такої думки: «Чого нам поспішати, — встигнемо». Згадувався і голова Станіславського комнезаму на Херсонщині товариш П. — розумний, хазяйновитий, як Романюк. У відсутності голови ревкому він командував життям містечка, життям цілої волості. До всього він підходив, усе вирішував «категорическим путьом» (це була його улюблена фраза.)

Від завідуючого волосним відділом гужа й транспорту К. залежало послати того чи іншого селянина «у підводи». Куркулів

К. старався не посилати, бо з ними часто випивав. Відбували цю повинність більше бідняки й середняки-однокінники.

Товариш П. з'ясовує, кого послано «у підводи».

— Знову однокінників послав? — спокійно запитує він.

— А кого я пошлю, — хрипить К., — кєли в куркулів вони у степу?

— Категорическьким путьом одміняю твій наряд!

— Де ж я візьму коней? — кричить К.

— Получається таке явленіє, що сядеш, категорическьким путьом, у холодну.

Отакий П. — хазяйновитий, поважний, кмітливий, з хорошими організаторськими здібностями — стояв у мене перед очима, коли я працював над образом Романюка. Та хіба один П.! Багато романюків я бачив і пам'ятаю. І такі вони всі цікаві, барвисті, яскраві, своєрідні. Хоч бери кожного з них і показуй на сцені. Ось ще один прототип цього героя — киянин, мій добрий знайомий, старий партизан, дуже інтересна, колоритна людина. Прийшов я до нього в кабінет:

— Доброго здоров'я! Зайнятий?

— Ні, сідай.

Він говорить з людьми, дає поради, робить зауваження, сперечається, вичитує, заперечує і т. ін. Мені того й треба. Сиджу і «п'ю» його, як то кажуть, очима. Посидів трохи і непомітно зник.

Через кілька день приходжу знову.

— Ти тоді не поговорив і втік!

— Так, часу не було.

У третій раз прийшов. Він каже:

— Чого ти ходиш? Може, тобі щось треба?

А потрібний був він мені сам.

Таким чином, Романюк є збірний образ, він є результатом моєї звички спостерігати людей, говорити з ними, вивчати їх характери, підмічати їх властивості й особливості, те, що зветься характерністю.

Інакше я працював над роллю маршала Василевського у фільмі «Сталінградська битва». Колись я знімався в цілому ряді картин. Але (не з моєї вини) деякі з них пішли «на полицю». Це викликало в мені розчарування, і я покинув кіно. І от несподівано доручають мені грати Василевського. Я залишив на деякий час театр, виступи на концертах і по радіо — і цілком віддався створенню образу радянського полководця.

Та в руках у мене тільки сценарій і фото маршала. Як грати О. М. Василевського? Вдатися по допомогу до своєї пам'яті і життєвих спостережень чи до якогось літературного матеріалу — неможливо, бо О. М. Василевський — це конкретна, жива людина. Отже, треба подати його таким, яким він є в дійсності, а я його ніколи не бачив.

Як же я підійшов до роботи над образом? Думаю — це ж

реальний, але історичний образ. Начальник штабу Радянської Армії. Якими ж якостями мусить володіти людина, яку наша партія у найтяжчі для країни роки — роки Вітчизняної війни — поставила на такий відповідальний пост? Це значить, що товариш Сталін довіряв О. М. Василевському всі свої воєнні міркування, всі свої плани. Начальник штабу здійснював задуми Йосифа Віссаріоновича Сталіна.

...Очевидно, О. М. Василевський не просто полководець, маршал, знавець військової справи. Він, очевидно, і видатний політичний і державний діяч, великий патріот, син і слуга народу, людина кришталевої чесності, вольова, сильна, надзвичайно розумна, дисциплінована, тверда. Усі ці якості — генерала, більшовика, людини — я і повинен вкласти в образ О. М. Василевського...

Коли я увійшов у павільйон і побачив артиста О. Дикого в костюмі й гримі товариша Сталіна, я якось увесь підтягнувся. Те ж саме почуття було у мене під час подальших зйомок, в усіх сценах, пов'язаних з образом товариша Сталіна. Коли О. Дикий, створюючи образ великого Сталіна, звертався до мене: «Ви не згодні, товаришу Василевський?» — я намагався так відповідати, щоб образ О. М. Василевського вимальовувався в його словах, у манері вимови, в стилі відповіді, щоб його любов і відданість народові, партії, Сталіну були ясно відчутні глядачеві. Наскільки це вдалося — не мені судити.

Я не можу не жити в образі і прагну жити по-справжньому, всіма своїми почуттями. Дію, звичайно, в рамках, даних мені п'єсою чи сценарієм, але живу повністю життям героя.

Пригадую, знімався епізод, коли Василевський доповідає про план оточення військ Паулюса під Сталінградом. Я зайшов у павільйон пізніше всіх. Декорація — кабінет товариша Сталіна в Кремлі, до якої я вже порівнюючи звик. Але за великим столом, покритим картами, я побачив — сидять товариші Молотов, Калінін, Маленков, Ворошилов, всі члени уряду. І я оторопів, розгубився. Режисер каже: «Починайте». А я не можу, — загубив монолог. Режисер питає: «Що з вами?» Я відповідаю, що дуже сильне враження справила на мене ця картина і я мушу зібратись з думками.

І тільки через деякий час я відчув себе в образі маршала. Знайшлись і потрібні інтонації, і потрібні жести, потрібний душевний стан, і згадався текст монолога.

У кожного актора бувають різні прийоми роботи над роллю. Але джерело має бути одне — життя. Іноді в образі можна використати і риси якогось одного життєвого прототипу, але здебільшого, як це було у мене з роллю Романюка, треба вдаватися до збірного життєвого прототипу, з кількох реальних постатей робити один сценічний портрет.

При цьому я дотримуюсь одного твердого правила — ніколи не повторюватись. Якщо я повторююсь в якомусь образі — зна-

чить, я кінчений актор і треба залишити театр. Артист цікавий тоді, коли він завжди новий, коли глядач шукає його. На сцені ти мусиш бути відсутній; на сцені має бути тільки образ того героя, якого ти відтворюєш у всіх притаманних йому рисах, а їх підказує життя. І добре користатися ними ти можеш тільки тоді, коли у тебе є грунтовна акторська школа, коли ти володієш високою майстерністю.

В дні юності я попросив одного досвідченого російського режисера Федорова подивитись мою гру в одному спектаклі, сказати мені всю правду. Федоров подивився виставу, прийшов до мене за куліси і каже:

— Чи бував ти, любий друже, в Олександрівському парку? Я одного разу йшов через парк і зупинився біля фонтана. З трубки фонтана бив струмінь. Вода з шумом падала на каміння. Красиво, але... одноманітно. Висота зльоту води однакова, рисунок падіння її одноманітний. Ідучи назад, я побачив, що на трубку фонтана садівник одягнув ковпачок з п'ятьма тонкими трубочками. Трубки оберталися, і цівки води, вихоплюючись з них, описували в повітрі вісімки; в центрі була тонка цівка. З-під основи ковпачка вода падала зонтиком. Водяний пил у сонячному промінні світився райдугою. От у тебе, друже мій, немає цього ковпачка, — школи, тонкої майстерності. А вони помножують сили актора.

Слова Федорова я запам'ятав на все життя. Мені й думається, що життєві спостереження потребують «ковпачка» — творчого переосмислення й збагачення. Тоді і образи, створені на основі реальних прототипів, заіскряться всіма кольорами райдуги.

Газ. «Радянське мистецтво», № 39, 1951.

О. Г. Крамов

(1884—1951)

Російський артист і режисер Олександр Григорович Крамов майже все життя працював на Україні.

Творчий шлях його почався 1905 р. в Києві, в трупі так званого Соловцовського театру, де він грав з досвідченими артистами російської сцени. Водночас О. Крамов уважно вивчає мистецтво видатного майстра українського театру П. Саксаганського, набуває сценічного досвіду.

Поступово визначається власне творче обличчя артиста, його особистий художній «почерк»: реалістична глибина й життєва правдивість поєднуються в його мистецтві з сміливими гострими характеристиками, яскравою деталлю, відсутністю будь-яких зовнішніх сценічних ефектів. О. Крамов — майстер психологічних нюансів.

З особливою силою талант Крамова розкривається після Жовтневої революції. За час своєї роботи в московських театрах — Театрі революції, «МГСПС», Корша, в Харківському російському драматичному театрі Крамов створює ряд майстерних образів у п'єсах класичного репертуару. Це Федір Протасов («Живий труп» Л. Толстого), Чебутикін («Три сестри» А. Чехова), Крутицький і Щасливцев («На всякого мудреця доволі простоти» та «Ліс» О. Островського).

З особливою любов'ю О. Крамов підходить до створення образів радянських людей. Глибокою людяністю, живим теплом сповнює він ролі професора Полежаєва («Неспокійна старість» Л. Рахманова), Окайомова й Малька (в п'єсах О. Афіногенова «Машенька» та «Далеке»), Чапаєва, образ Т. Г. Шевченка («Поетова доля» С. Голованівського).

З 1933 р. до останніх днів життя О. Крамов працював як режисер і художній керівник Харківського російського драматичного театру ім. Пушкіна.

За заслуги О. Г. Крамова в розвитку радянської театральної культури уряд присвоїв йому почесне звання народного артиста СРСР.

ВЕЛИКЕ ЩАСТЯ

...Тут мені хочеться поділитися тими враженнями, які досі живуть у мені, і розповісти про те, як я працював над образом генія революції. На цей час (п'єса у нас ішла після Жовтневих днів) у деяких театрах були поставлені ювілейні п'єси, де був показаний Ілліч. Але ролі Леніна тут занадто епізодичні. Зви-

чайно, такий неповний показ Ілліча не міг глибоко розкрити цей великий образ.

У п'єсі Погодіна Ленін є центральною фігурою. Тут передо мною постали величезні труднощі... Я готувався до того, щоб показати великого Леніна в його величі і геніальній простоті, в дії. Мені хотілось, виявивши всю суть і надзвичайну привабливість цього образу, знайти такі яскраві і дохідливі характерні риси і жести, щоб втілити в собі весь образ Ілліча, стиль його стосунків з людьми, силу його думки. Всі елементи, якими користується актор, повинні стати органічними, повинні виникати з характеру Володимира Ілліча.

Працюючи над образом Леніна, мені довелось грунтовно познайомитися з його творами, особливо старанно вивчивши роботу Ілліча в перші дні Великої соціалістичної революції. Мені допомогли спогади робітників і книги, написані про Леніна. Я вдячний Н. К. Крупській за статтю в «Правде», яка чітко й ясно орієнтувала, чого не треба допускати в зображенні Володимира Ілліча на сцені. Величезну послугу зробив мені збірник зарисовок Ілліча, зроблений художником Васильєвим і скульптором Андрєєвим. Цим художникам удалось дуже тонко і правдиво відобразити в рисунку і скульптурі образ Леніна. Всі зарисовки я відібрав і старанно вивчив, немов увібрав їх у себе.

Особлива увага була мною приділена рухам і жестам, які асоціювались у мене з ленінською думкою і словом.

Для передачі образу Ілліча необхідні і ленінська посмішка з прижмуреним оком, і рішучість жестів, і твердий, проникливий, мов стріла, погляд, і воля, і безстрашність, і виняткова ленінська чарівність.

Хоч і дуже недовго, але я мав щастя бачити Ілліча двічі. Особливо багато дала мені випадкова зустріч з Леніним, коли я як актор вбирав у себе ритм його ходи, веселу розмову з людьми, що його оточували, і дружні стискання руки при прощанні.

Для мене як художника, радянського громадянина право зображати на сцені нашого Ілліча — це величезний подарунок, невимовне творче щастя. Ось чим пояснюється той трепет і радісне творче хвилювання, які завжди супроводжують мою гру в ролі Володимира Ілліча. Ці почуття охоплюють мене уже тоді, коли я тільки починаю гримуватися, щоб через півтори години стати перед глядачем в образі великого Леніна. Для цих хвилин варто віддати своє життя без останку...

Журн. «Театр», № 1, 1939, К.

НЕЗАБУТНЯ ЗУСТРІЧ

З іменем Панаса Карповича Саксаганського зв'язана не тільки доля українських акторів. Він, як чудовий майстер, впливає також на дуже багатьох акторів Росії. З його іменем зв'язана

і моя театральна юність, мої перші несміливі кроки на сцені. Мої перші театральні враження складалися під впливом Панаса Карповича. Ще десятилітнім хлопчиком я пристрасно мріяв про театр, і тоді ж у мене були свої улюблені актори, свої кумири. Це були: П. К. Саксаганський, мій учитель Є. О. Лепківський і Є. Я. Неделін[1].

Я пригадую 1903 рік. Літній театр Купецького саду. Грає українська трупа. В складі трупи великі актори: Заньковецька, Саксаганський, Кропивницький, Садовський. Ми — група театральної молоді — щодня бігали в театр, щоб ще і ще раз побачити, почути наших любимих акторів. Ми обожували цю чудову четвірку акторів, кожний з нас знаходив у них саме ті риси, які були йому найближчі. Я схилявся перед Саксаганським, він заслужив мою любов, тому що кожний його рух, кожна його роль були зразком закінченої майстерності, граничної простоти. Саксаганський був особливо дорогий мені ще й тому, що його амплуа характерного актора було ближче моїй творчій індивідуальності. Мені запам'яталась на все життя одна зустріч з Панасом Карповичем.

Літо 1903 року. Дерев'яний театр. Бенефіс любимого актора. Він одержав цього вечора багато розкішних кошиків квітів. Як бідно виглядав скромний букетик бузку, який я послав своєму кумирові. Я просив у той вечір помічника режисера познайомити мене з Панасом Карповичем. Я дістав дозвіл зайти до нього після другого акту. З трепетом і хвилюванням переступив я поріг убиральні артиста. Панас Карпович зустрів мене з хитрою посмішкою і спитав, що мене хвилює. Я йому відповів, що мене хвилює питання про те, що треба для того, щоб стати добрим актором. Панас Карпович лаконічно відповів — талант. Я розгубився. Настала ніякова пауза. Панас Карпович помітив мою збентеженість і, перервавши паузу, сказав, що відразу цей талант можна і не помітити, що від цього не слід впадати в розпач. Найголовніше — любити театр, віддавати себе всього мистецтву, і це дасть свої результати. Я погано зрозумів тоді його слова. Я ждав від цієї зустрічі дуже багато. Я думав, що він мені розкаже, як він будує той чи інший образ, і раптом — такі «загальні» положення. Я зрозумів Панаса Карповича значно пізніше... Я зрозумів, що ця любов до театру допомагала йому переборювати всі перешкоди, які чинило царське самодержавство українському народові, його культурі, його театрові.

Моє покоління акторів дуже багато чим зобов'язане цьому великому майстрові, корифею українського театру. Він вселив любов до театру в серця моїх ровесників, він був прикладом беззавітного служіння любимому мистецтву...

Панас Карпович Саксаганський.
«Мистецтво», К., 1939.

---

[1] Є. О. Лепківський і Є. Я. Неделін — актори театру Соловцова.

Б. В. Романицький

Свою сценічну діяльність народний артист СРСР, лауреат Сталінської премії Борис Васильович Романицький (нар. 1891 р.) почав 1915 р. під керівництвом П. К. Саксаганського й М. К. Заньковецької. До театру він вступає по закінченні музично-драматичної школи М. В. Лисенка.

За час спільної праці з Саксаганським та Заньковецькою (1915—1922 рр.) молодий актор зіграв багато ролей у п'єсах українських драматургів-класиків — М. Старицького, М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого. Творча робота під безпосереднім керівництвом видатних митців дала йому великий досвід, сприяла виробленню майстерності.

У своїх статтях-спогадах про Заньковецьку й Саксаганського Романицький докладно розповідає про їх методи роботи над ролями, про окремі образи.

У 1922 р. Романицький стає на чолі створеного в Києві театру ім. Заньковецької (пізніше переведеного до Львова). П. К. Саксаганський подає велику допомогу молодому радянському театральному колективові, ставить на сцені театру «Отелло» Шекспіра.

Широкий творчий діапазон, прекрасні акторські дані, висока майстерність — характерні властивості обдарування Б. Романицького. Він виконує ролі Миколи Задорожного («Украдене щастя» І. Франка), Отелло (в однойменній п'єсі В. Шекспіра), Карла Моора («Розбійники» Ф. Шіллера), Уріеля Акости («Уріель Акоста» К. Гуцкова), Яреми («Гайдамаки» Т. Шевченка), пізніше — Гайдая («Загибель ескадри» О. Корнійчука). Поряд з образами трагедійного й драматичного плану артист створює комедійні образи Хлестакова («Ревізор» М. Гоголя), Шванді («Любов Ярова» К. Треньова), Часника («В степах України» О. Корнійчука).

У театрі ім. Заньковецької випробовується й міцніє режисерський талант Романицького. Він ставить п'єси А. Чехова («Три сестри»), М. Горького («Останні»), величезну увагу приділяє роботі над творами радянської драматургії. Саме в цьому театрі почали своє сценічне життя п'єси «Свіччине весілля» І. Кочерги, «В степах України» О. Корнійчука, «Камо» О. Левади.

У післявоєнні роки Романицький створює образи Воропаєва (За «Щастям» Павленка), Романюка («Калиновий гай» Корнійчука), Прохора («Васса Железнова» Горького).

Свій великий досвід Б. В. Романицький передає молодим акторам і режисерам.

ПРО ГЕНІАЛЬНУ АРТИСТКУ

...Київ. 1915 рік. Літо. Я йду до театру дивитись Заньковецьку. До того часу я ще ніколи не бачив її. Відкривається завіса. Перша дія «Лимерівни». Чекаю нетерпляче. Уявляю собі щось навіть зовні велике, що відразу ж імпонує, вражає, якось особливо ефектно й театрально... Аж ні, вийшла невеличка на зріст дівчина, акуратно вбрана, обличчя приємне, але звичайне, почала говорити зовсім просто, навіть якось ніби не ефектно... Слухаю і не можу розібрати, подобається мені чи ні—надто вже багато надзвичайного чекав я в своїй молодій уяві. Перша дія закінчилась з неясним для мене враженням. Одне лише пам'ятаю: я відчув, що моя нервова система якось підтягнута, напружена, і мені навіть здалося тоді, що це сталося від голосу Заньковецької, якогось нервового... Почалася друга дія. На сцені Наталя розмовляє про свою нелюбов до Карпа, за якого її сватають, а вона не хоче. І от, якось для мене зовсім непомітно, сталося так, що я вже бачив тільки Наталю — Заньковецьку. Ось вона говорить, протестуючи проти такого шлюбу: очі грають іскрами, голос із теплого, тихого й м'якого стає сильним, міцним, крицевим, бринять ноти гніву, обурення. Ось Наталя підбігає до колодязя, піднімає руку і говорить... Ні, не говорить, — кричить... І навіть не крик і не стогін, а якийсь зойк душі, гнівної і протестуючої, задзвенів у словах: «Дивись, швидше я сюди сторч головою, ніж буду за Карпом». В мене якось буквально затремтіло тіло. Я, не відриваючись, дивився на сцену, і мені здалося, що Наталя ніби на цілу голову зробилася вищою від усіх інших. Відтоді минуло тридцять п'ять років, а це перше враження і досі живе в моїй душі. Незабутні спогади!

Я бачив Заньковецьку і навіть грав з нею як партнер з 1915 по 1922 рік майже в усіх п'єсах, в яких вона виступала. Ось ті п'єси, в яких грала тоді Марія Костянтинівна: «Наймичка»— Харитина, «Безталанна» — Софія, «Дві сім'ї» — Зінька, «Зимовий вечір» — Ликера, «Суєта» — мати, «Паливода» — графиня, «Лиха іскра» — Ялина, «Бондарівна» — Тетяна, «Чорноморці» — Івга, «За двома зайцями» — бублейниця, «Ой не ходи, Грицю»— мати, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» — Оксана, «Не судилось»—Катря, «Огненний змій»—дружина, «Страшна помста»— Катерина, «В старім гнізді» — Ольга, «Понад Дніпром» — мати, «Маруся Богуславка» — Маруся, «Не співайте, півні, не вменшайте ночі» — мати, «Глитай, або ж павук» — Олена, «Зайдиголова» — Домаха, «Тарас Бульба» — мати, «Наталка Полтавка» — Терпилиха.

Заньковецька — майстер сцени і Заньковецька — натхненний художник. Ці два ракурси творчого образу артистки так переплітаються, що буває важко сказати, де кінчається один і починається другий. Біографи Заньковецької часто відзначають, що вона з дитячих років любила «лицедійствувати». Сама Марія

Костянтинівна охоче розповідала, як вона ще підлітком переодягалася в різні вбрання і яку насолоду мала від того, що близькі їй люди не впізнавали її. Одного разу навіть батько не впізнав. Проте я не скажу нічого нового, коли підкреслю ще раз, що сила таланту Заньковецької зовсім не в зовнішніх перевтіленнях, а в глибоких перевтіленнях зсередини. Вона завжди зоставалася Заньковецькою, але в той же час створювала образи різні, яскраві, конкретні в своїй індивідуальності. «Коли я тут відчую, — показувала на серце Заньковецька, — тоді я добре заграю роль». Думається мені, що Марія Костянтинівна завжди «тут відчувала», бо завжди грала прекрасно.

Заньковецька багато працювала над тим, як правильно, просто й правдиво подати назовні свої (персонажа, що грала) переживання. Я помічав, що у неї саме ця частина роботи була грайливою, легкою, настільки вправний був її виконавський апарат: рухлива постать, руки, очі, гра обличчя, голос і т. д.

Здібність щиро переживати на сцені — це одне, а здібність виявити ці переживання, і виявити так, щоб підкорити глядача,— це інше. Мені здається, ці два моменти акторської природи є найосновнішими для артистки театру. Без першої здібності взагалі не може бути актора (читай—артиста)-виконавця, а друга здібність обумовлює й забезпечує успіх акторові. На жаль, буває так, що перше є, а другого немає, — власне, актор переживає щиро, а до глядача все це якось мало доходить, не хвилює, залишає холодним і байдужим. Чому це? На мою думку, одною з причин є те, що в деяких людей (у даному разі — акторів) відсутня здібність яскраво відбивати душевні переживання зовні, тобто в постаті, рухові, жесті, очах, грі обличчя, голосі. Таким акторам доводиться дуже вже багато дбати про те, як повернутись, підняти руки, глянути, розкрити очі, опустити голову чи навпаки і т. д., себто як найти такий вираз назовні, щоб він був не тільки правдивий, а й впливовий. Як же це все було у Заньковецької?

Мені довелося не тільки грати з Заньковецькою і бачити її в раніше зроблених нею ролях, а й спостерігати, як Марія Костянтинівна утворює нові для себе ролі, наприклад: мати — «Понад Дніпром», Катерина — «Страшна помста», мати — «Не співайте, півні, не вменшайте ночі». Уважно слідкуючи за Марією Костянтинівною, я прийшов до висновку, що найбільша, найскладніша робота її над новою роллю завжди була до зустрічі з глядачем. Заньковецька не тільки схоплювала роль своєю багатющою інтуїцією, але й провадила велику аналітичну роботу. Не лише відчути роль, але й зрозуміти її, зробити її для себе близькою, найти і зрозуміти найменші душевні злами, навіть нюанси, жити в уяві своїй всіма переживаннями персонажа, захопитись ним, полюбити його, побачити його своїм внутрішнім зором, — одно слово, вживатися в роль, — на цю, так би мовити, підготовку до самої гри Марія Костянтинівна витрачала багато

сил і часу. Сама ж гра перед глядачем, момент прилюдного втілення ролі, так би мовити, перевод задуму в матеріал, себто в себе і через себе, — все це давалося Заньковецькій надзвичайно легко, і причиною тому, крім здібності перевтілення й переживання, були, як сказано вище, винятково яскраві вправність і виразність її акторського апарата. Навіть у житті, коли Марія Костянтинівна була весела, всім ставало весело, і, навпаки, коли сумувала і їй було тяжко, буквально всі почували це на собі.

Вираз почуття у Заньковецької був настільки яскравий, що вплив його підкоряв не тільки глядача, а й партнерів. Згадується четверта дія п'єси «Лимерівна». Наталя співає пісню «Ой пила, пила Лимериха на меду, та пропила свою дочку молоду». Потім у гніві і сльозах вона звертається до свого хрещеного: «А батенько хрещений до-по-ма-гав...» При цих словах Наталя—Заньковецька дивилась на нього з таким полум'ям гніву в очах, що ні один з акторів, які грали хрещеного батька, буквально не витримував її погляду і опускав очі. Подібних прикладів можна навести чимало.

Звичайно, і зовнішня виразність, і величезний вплив очей та погляду Заньковецької залежали найбільше від тої сили, з якою вона сама переживала. Здібність Марії Костянтинівни впливати була рівносильна її здібності відчувати і сприймати. Заньковецька безпосередньо, сильно й глибоко сприймала як явища мистецького порядку, так і взагалі життя. Пригадую такий випадок: Заньковецька йшла вулицею міста і побачила, як трамвай відрізав людині обидві ноги. Зібрався натовп, а Заньковецька в цей час не могла рушити з місця, — їй відібрало ноги (саме до колін, як у того нещасного). Минула якась хвилина—і на Марію Костянтинівну вже почали звертати увагу. Кинулись до неї люди, хотіли допомогти. Від цього вона отямилась і ноги пішли... Наводячи цей випадок, я зовсім не хочу сказати, що вся суть таланту Заньковецької лише в її надзвичайно тонкій нервовій системі. Хто добре знав Марію Костянтинівну, той низько схиляється не тільки перед її талантом, а й перед величезним трудом, яким жила актриса. Розроблюючи роль і підбираючи засоби її втілення, вона завжди дбала не про театральність і ефект, а про правду й простоту. Не любила вона зайвих ефектних поз і жестів.

Пам'ятаю, одного разу хтось із молодих акторів запитав: «Чому ж, коли Заньковецька не дбала про ефектність, сама вона була одною з найефектніших актрис?» Справа в тому, що в творчості Заньковецької і краса, і поетичність, і навіть ефектність на сцені народжувалися в шуканні правди, а також в результаті старанного вивчення ролі. Взагалі про Заньковецьку можна сказати, що з неї резонера на сцені, мабуть, не вийшло б. (Слово «резонер» я вживаю в загальноприйнятому на театрі розумінні.) А по суті було б дуже цікаво, якби вона хоч раз виступила в ролі резонера. Мені здається, що саме вона знайшла б шляхи зробити такий образ надзвичайно впливовим і зворушли-

вим, бо, живучи в образі, Заньковецька не тільки висловлювала думку, не тільки її переживала, а тут же всією істотою так чи інакше реагувала на виникнення її в собі, показуючи сам процес її народження. Кожна думка такого резонера у виконанні Заньковецької, я певен, народжувалася б у душевному хвилюванні, а це найбільше впливає на глядача.

Дуже багато писали колись критики і рецензенти про те, як добре було б, коли б Заньковецька грала на російській сцені, які шедеври вона могла б утворити в п'єсах Островського, Шекспіра, Пушкіна, Мольєра і т. д. Вони не розуміли, що український театр і його драматургія росли, народжувалися під безпосереднім братнім впливом великої російської літератури і театру. Кропивницький сам довгі роки працював на російській сцені. В багатьох творах Івана Тобілевича і інших драматургів ми знаходимо вплив Островського. Недурно Тобілевича називали українським Островським. Саме з плідної взаємодії духовних багатств російського й українського народів, всупереч царській політиці національної ворожнечі, народився і український театр. У репертуарі його піднято чимало питань соціального безправ'я й національного поневолення. Заньковецька глибоко й свідомо почувала й поділяла тематику своїх п'єс і ролей і сама зуміла показати в цих п'єсах і правдивий реалізм, і багатство образів української жінки.

М. К. Заньковецька грала лише в українському театрі і лише ролі українських жінок. Але питома вага її праці не може обмежуватися вузько національними рамками, тому що все мистецтво великої актриси, створені нею художні образи були палким протестом не стільки проти національного поневолення, скільки проти соціального пригноблення й рабства. У роботі Марії Костянтинівни ми бачимо мистецтво, національне формою і сповнене глибокого соціального змісту...

Вінок спогадів про Заньковецьку.
«Мистецтво», К., 1950.

В. С. Василько

Український радянський режисер, актор і театральний педагог Василь Степанович Василько (Міляєв) народився 1893 р. в Києві, в сім'ї дрібного службовця. Ще гімназистом він бере участь у виставі аматорського гуртка, граючи роль свахи в «Одруженні» М. Гоголя, виходить як статист на професіональну сцену.

Будучи студентом Київського університету, Василько 1913 р. починає працювати помічником контролера в театрі М. Садовського. Тут юнак дістає змогу виходити в народних сценах, бачити гру таких визначних українських акторів, як М. Садовський, Ф. Левицький, Г. Борисоглібська, І. Мар'яненко.

Коли 1915 р. було створено «Товариство українських артистів за участю Марії Костянтинівни Заньковецької і Панаса Карповича Саксаганського, під орудою І. О. Мар'яненка», в роботі цього товариства бере участь і Василько. Яскраві здібності молодого актора визначилися вже в перших ролях— Тиміша («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка), Акіла Акіловича й Гупаленка («Суєта» І. Карпенка-Карого).

У 1918 р. Василько назавжди пов'язує своє життя з професіональною сценою, працює в Київському театрі ім. Шевченка, а з 1922 р. — в театрі ім. Франка.

У цей час він грає ролі Городничого й Яєшні (в п'єсах Гоголя «Ревізор» та «Одруження»), Яворського («Сава Чалий» І. Карпенка-Карого), Скапена («Витівки Скапена» Мольєра) та ін.

До цих же років відносяться перші режисерські роботи В. Василька. Він ставить п'єси Гоголя і Карпенка-Карого, Гольдоні і Мольєра. Увагу молодого режисера привертають також перші паростки радянської драматургії.

У своїх перших постановках, шукаючи яскравих засобів виразності, Василько подекуди допускається формалістичних помилок. Але він швидко звільняється від цих помилок і повертається до реалістичного мистецтва. Про це свідчить постановка «Ревізора», до певної міри — «За двома зайцями», а особливо вистави в Одеському драматичному театрі ім. Жовтневої революції, де Василько працює на посаді художнього керівника. Тут він ставить «Кінець Криворильська» Б. Ромашова, «Любов Ярову» К. Треньова, «Республіку на колесах» Я. Мамонтова, «Заколот» Д. Фурманова.

Вдалий вибір репертуару й високе ідейно-художнє сценічне втілення його сприяли висуненню театру ім. Жовтневої революції в число провідних театрів Радянської України.

В Одесі В. Василько разом з відомою артисткою Л. Гаккебуш засновує театральну студію, в якій веде педагогічну роботу.

З 1928 р. Василько працює художнім керівником Харківського державного Червонозаводського театру, де здійснює постановки: «Страх» О. Афіногенова, «Мій друг» М. Погодіна та ін. У цей період він твердо стає на шлях оволодіння методом соціалістичного реалізму.

Ідейна й художня зрілість режисера визначають його творчі успіхи в наступні роки, коли Червонозаводський театр за постановою уряду був переведений до міста Сталіно.

Сталінський державний драматичний театр, керований В. Васильком, створює вистави: «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Правда» О. Корнійчука, «Майстри часу» та «Свіччине весілля» І. Кочерги, «Аристократи» М. Погодіна, «Слава» М. Гусєва, «Неспокійна старість» Л. Рахманова. Здійснює також велику роботу по оволодінню драматургією М. Горького («Єгор Буличов» — 1933 р., «Васса Железнова» — 1936 р., «Міщани» — 1938 р.).

У 1934 р. в Сталінському театрі був поставлений «Ревізор» М. Гоголя. Вперше на українській сцені тут з'являються «Без вини винуваті» О. Островського та «Макбет» В. Шекспіра.

Наступних років, працюючи в Одеському театрі ім. Жовтневої революції, в Харківському театрі ім. Шевченка, в Чернівецькому театрі, а останнім часом знову в театрі ім. Жовтневої революції, В. Василько створює образи Бублика («Платон Кречет»), Глоби («Російські люди»), Остапенка («Фронт»), Городничого («Ревізор»), Шельменка та Шпака («Шельменко-денщик»). Але, як і раніш, основну увагу приділяє режисурі. До найкращих його вистав у ці роки належать «Богдан Хмельницький», «Платон Кречет», «Правда», «Приїздіть у Дзвонкове» О. Корнійчука, «Доходне місце» О. Островського, «Віндзорські жартівниці» В. Шекспіра.

Особливо слід відзначити роботу Василька як автора й постановника ряду інсценіровок прозових та поетичних творів російських і українських письменників. Найбільш значним його досягненням у цій галузі є інсценізація повісті О. Кобилянської «Земля».

В. Василько виступає з теоретичними статтями про мистецтво театру.

У 1944 р. за видатні заслуги в галузі радянського мистецтва уряд присвоїв В. С. Васильку почесне звання народного артиста СРСР.

АНСАМБЛЬ У МИСТЕЦТВІ ТЕАТРУ

...Ансамбль в театральному мистецтві — це, насамперед, погодженість, *злагодженість, єдність гри артистів* і погодженість усіх компонентів постановки, вистави.

Ансамбль — поняття не тільки театрального порядку. Він властивий і мистецтву музики: ми часто говоримо про ансамбль певних інструментів або голосів. Ми знаємо також термін «ансамбль» в архітектурі. Наприклад, у Ленінграді вся вулиця Россі разом з театром ім. Пушкіна є класичним зразком архітектурного ансамблю. Потреба ансамблю властива всім мистецтвам, хоч кожне мистецтво розуміє його по-своєму. Далі будемо говорити лише про ансамбль у мистецтві театру.

Ми вже сказали, що ансамбль — це, насамперед, погодженість, злагодженість гри артистів. Буває ансамбль зовнішній, поверховий, що задовольняє лише недосвідчених у справах театру людей. Ми дивимось виставу в театрі і дістаємо враження гармонійної злагодженості зорових (пластичних) і слухових (тональних) сторін акторського виконання. Вистава, як кажуть, іде чисто, гладенько, в темпі, в тоні. Така злагодженість гри акторів

досягається хорошою виробничою дисципліною в театрі, чесним ставленням до своїх обов'язків усіх учасників вистави, плодотворною роботою режисера, який є головним організатором вистави.

Але такий ансамбль — це лише *зовнішній, поверховий* ансамбль. Досить, щоб така вистава не йшла на сцені місяць-два — і від такої погодженості гри артистів, особливо в масових народних сценах, нічого не лишиться. Все треба буде робити спочатку.

Справжній мистецький театр повинен добиватись ансамблю *внутрішнього, глибокого, органічного.* Такого ансамблю можна досягнути лише багаторічною спільною роботою колективу акторів з режисером. Така глибока погодженість, єдність у грі акторів з'являється в колективі театру внаслідок єдиної школи виховання актора, єдності творчого методу акторів і режисерів, однакової майстерності акторів, учасників даної вистави. Це вже явище далеко глибше й триваліше, ніж поверховий ансамбль. Це вже ансамбль внутрішній, органічний.

Такого ансамблю в театрі можуть досягти тільки ті митці, ті актори і режисери, які розуміють і ставлять перед собою *єдину мету.* Всі митці, що працюють у даному театрі, повинні мати єдине мистецьке «кредо», вірити в нього і боротись за нього. Знати, для якої мети існує і творить цей театр. Знати, для чого театр ставить саме цю п'єсу.

Перешкодити створенню ансамблю в театрі у постановці може перший-ліпший актор, художник чи композитор, якщо він свої особисті, хоч і творчі інтереси ставитиме вище за інтереси цілого. Тільки пристосовуючись один до одного: драматург — до театру, театр — до драматурга, режисер — до драматурга, до актора, художник — до драматурга і режисера, актор — до актора і т. д. — тільки розуміючи, що кожний з них є творцем, учасником, складовою частиною єдиного творчого колективу, тільки додержуючись таких творчих настанов, можна створити справжній мистецький театр, мистецький ансамбль.

Майстри театрального мистецтва можуть створити глибокий ансамбль тоді, коли вони відчуватимуть потребу творити разом один з одним. Ми, театральні практики, знаємо, як режисерові буває легко або, навпаки, важко працювати з тим чи іншим художником, композитором, актором. Так само й акторам легко або важко буває грати з тими чи іншими партнерами. Таке відчуття потреби творити разом — велика сила в театрі...

...Відсутність почуття ансамблю в театрі — це те саме, що відсутність музикального слуху. На жаль, бувають актори і режисери, які не мають почуття ансамблю, не цікавляться ансамблем, не почувають у ньому потреби. І зрештою, як правило, іноді й мимоволі, вони стають винуватцями відсутності ансамблю у виставі.

Коли спростити розуміння ансамблю для актора, то його

можна назвати ставленням до партнера. Ставлення до актора — товариша по роботі над п'єсою — є одним з наріжних каменів, що заважають чи допомагають побудувати театральний ансамбль.

Режисер повинен добитися в театрі атмосфери справжньої творчої дружби. В трупі має панувати свідомість, що саме ми всі спільно творимо постановку, а не я один тримаю на собі спектакль. Кожен актор повинен відчувати надзвичайний інтерес до партнера. Кожному акторові, навіть геніальному, потрібні партнери, бо тільки в стосунках, у боротьбі цілої системи дійових осіб (образів) створюється театральна вистава. Ставлення до партнера повинно бути таке, як до свого найближчого соратника, товариша по завданню, і ні в якому разі не як до свого слуги. Почуття строю, почуття ліктя товариша, що властиве військовим людям, повинно бути і в актора. Ми теж на сцені часто воюємо, наступаємо, ведемо запеклі бої. Дійові особи поділяються на ворожі табори. Недаремно деякі теоретики порівнюють драматургію з стратегією. Коли в театрі, в колективі, що працює над постановкою п'єси, буде створено атмосферу взаємного довір'я і підтримки, атмосферу солідарності і свідомого підпорядкування інтересам цілого, — уже цим буде створено передумову для ансамблю.

Дбаючи про ансамбль у театрі, режисери повинні виховати у всіх акторів і учасників вистави почуття відповідальності за мистецьке ціле — постановку. Коли автор, художник або композитор не почуватиме відповідальності за свій театр, за його творче обличчя, за цілу виставу, а працюватиме в театрі за принципом «моя хата скраю», або коли художник чи композитор будуть лише гістьми в театрі, справа створення глибокого, органічного ансамблю дуже ускладниться. Ансамбль виникає лише тоді, коли робота кожного учасника вистави, кожного з компонентів постановки підпорядкована єдиному загальному задумові, єдиній ідеї.

Не можна добре поставити п'єсу, зіграти виставу, коли немає виразної, чіткої, цільової настанови, коли не визначено «зверхзадачі», за Станіславським, коли невідомо, для чого даний театр ставить п'єсу, яку громадську і художню місію він узяв на себе.

Для створення ансамблю треба усвідомити, що п'єса — це літературний твір, розрахований на показ її зі сцени в дії і стосунках живих образів. Треба твердо пам'ятати, що дійова особа, роль — це лише *частина п'єси.* Роль — частина цілого, ім'я якому п'єса. Дійова особа, образ — складова, невід'ємна частина системи образів у постановці, а не щось окреме, в собі замкнуте. Актор одержує для створення і виконання не окрему роль, а матеріал для створення художнього образу живої людини в її стосунках з іншими. Актор одержує *частину п'єси,* частину художнього *цілого,* тобто постановки. Те саме треба сказати і про

роботу художника, композитора, хореографа. Їхня творчість — теж складова частина єдиного цілого, їм доручається оформлення тієї чи іншої частини постановки. Коли всі учасники постановки добре це собі усвідомлять, то вони вже наблизяться до справжнього, глибокого ансамблю в мистецтві театру. Актори грають виставу цілої п'єси, а не окремі самостійні відірвані частини п'єси чи вистави. Всю складну систему образів постановки режисер і повинен звести до єдиного гармонійного цілого.

На жаль, часто буває саме навпаки, як у байці, де діють лебідь, щука й рак. Оформлення — саме собою, музика — сама собою, актор грає сам по собі. А буває ще гірше, коли окремі компоненти вистави побудовано за принципом: «Чим темніша ніч, тим яскравіші зорі». Це вже, звичайно, справжній злочин проти художності і проти ансамблю.

Зробити роль — це, перш за все, знайти ставлення даного образу до подій, до інших дійових осіб, зрозуміти їх причинний взаємозв'язок. Акторові дуже корисно знати не лише поділ дійових осіб на табори чи групи, а й знати, хто кому протиставлений у п'єсі автором. Наприклад, у «Вассі Железновій» Горького Рашель протиставлена Вассі, а Пятьоркін доповнює Прохора. Такий аналіз дійових осіб сприяє встановленню правильних стосунків і, безумовно, поведе за собою створення ансамблів у виконанні акторів.

Одним з вирішальних моментів у роботі актора, який сприяє створенню глибокого ансамблю, є спілкування («общение», за Станіславським) дійових осіб на сцені. Коли між дійовими особами немає взаємодії, взаємозв'язку—немає й активних стосунків. Коли актор ходить по сцені лише загримований і одягнений, не діючи в образі і від образу, тоді ніякого ансамблю немає. Часто замість перевтілення в образ актор ніби водить цей образ за руку поруч з собою. Утворюється якийсь непотрібний дуалізм на сцені, який заважає сприймати виставу. Часто не розбереш, від чийого імені діє актор, — від свого власного чи від образу. На сцені утворюється хаос, мішанина, в якій важко розібратись.

Є ще один поважний фактор, який заважає виникненню ансамблю. Часто актор вивчає в ролях і запам'ятовує лише механічні репліки, тобто слова, якими він починає говорити чи діяти, і зовсім забуває про змістову, органічну репліку, на яку він відповідає. Така репліка може бути на кілька речень раніше від механічної. Актор повинен відчути цю змістову репліку і вже на неї відповідати хоча б тільки мімічно; взагалі він повинен уміти слухати, уміти мовчати на сцені, відповідати одним поглядом, коли треба — своїм реагуванням підкреслювати те, що відбувається на сцені. Наприклад, леді Макбет дуже важко було б зіграти сцену сомнамбулізму, коли б актори, які грають лікаря і камеристку, своїм поводженням, своїми поглядами не підкреслювали того, що переживає леді Макбет.

На мою думку, найскладнішим питанням у створенні ансамб-

лю в постановці є сцени, стосунки героя з юрбою, скажімо, царя Едіпа і хору, Пархоменка і бунтарів у п'єсі «Пархоменко». Створити міцний ансамбль у сцені, де діють великі народні маси, набагато важче, ніж, наприклад, у п'єсі «Платон Кречет». Культура і майстерність народних сцен у театрі є виразним показником культури режисера і театру взагалі.

...Будь-яка народна сцена повинна мати свою точну, докладно розроблену і скомпоновану партитуру. Дійові завдання окремих груп і осіб, закони психології—з одного боку, і, з другого боку, закони складного контрапункту допоможуть режисерові при компонуванні масових сцен. Питання композиції постановки — це ділянка, де провідна роль належить режисерові. Композиція — це, перш за все, лише розміщення частин цілого, це те, як частини єдиного художнього цілого зв'язані поміж собою, як вони протиставлені, яка з них наголошується.

Скероване певною ідеєю те чи інше тлумачення п'єси, розкриття характерів дійових осіб і їх відносин, розміщення дійових і емоціональних акцентів у процесі ходу вистави, взаємозв'язок і наголошення тих чи інших сторін характеру образу-актора, розв'язання образно емоціонального і ритмічного малюнка вистави в просторі і в часі, характер використання і спосіб поєднання в постановці окремих мистецтв (танцю, співу, музики, живопису і т. ін.),— усе це — з певним цілеспрямованням так чи інакше організувати почуття, свідомість і волю глядача — я називаю планом постановки п'єси на сцені.

Коли шукати далі фактори, що допомагають створенню ансамблю в театрі, то треба нагадати про почуття театральної перспективи в побудові постановки і виконанні вистави. Театральна перспектива — один з найважливіших законів композиції вистави, що безпосередньо впливають на створення ансамблю і, в свою чергу, залежать від нього. Кожен виконавець повинен мати у виставі те місце, яке належить йому за загальним, всеорганізуючим задумом. Тут мова йде про почуття міри, почуття взаємозв'язку. Кожен актор повинен розуміти значення своєї ролі, сцени в загальній композиції вистави і, в зв'язку з цим, знати потрібний ступінь інтенсивності своєї гри. Треба, щоб кожен актор грав саме так, як того вимагає його роль відносно єдиного цілого п'єси, її постановки. Актори, що беруть участь у виставі, повинні знати, хто з них грає тему, хто з них корифей хору, а хто — хор, на кому з них в цю хвилину має бути зосереджений фокус уваги глядача. Актори повинні знати ступінь звучання своєї ролі в загальній партитурі постановки. Режисер одну тему, мелодію чи лінію дії виділяє, підкреслює, другу пригашує. І тут знову набирає першорядного значення розуміння законів загального, цілого і часткового, складового. Інтереси художнього цілого завжди важливіші від інтересів часткового.

Інтереси єдиної, всепронизуючої ідеї, єдиного задуму постановки, її «зверхзадачі», важливіші від інтересів окремої ролі,

окремого виконавця. У акторів треба розвивати почуття цілого спектаклю. Можна навести багато прикладів, коли актор, бажаючи блиснути своєю майстерністю, свідомо ламає композицію вистави і цим дезорганізує її виконання. В такому випадку актор порушує те, що я називаю театральною перспективою. Свідоме підпорядкування себе загальній, цільовій настанові вистави, свідоме неперебільшування, ненаголошення своєї ролі (коли цього не вимагає тема п'єси) — це позитивні цінні риси, які ведуть до стройності і злагодженості виконання. У театрі залізним законом повинна бути повага до роботи товариша, повага до загальної мети, яку ставить перед собою театр, і свідоме підпорядкування своїх інтересів єдиному художньому цілому. Можливі різні розуміння і тлумачення п'єси чи образу — про це можна довго творчо сперечатись, але коли вже творці вистави домовились про інтерпретацію, розуміння, план постановки, то вони повинні спільно, всім своїм творчим єством за це боротись і цьому служити.

Велике значення в справі створення справжнього ансамблю має почуття *художнього смаку*. Наявність і висока розвиненість художнього смаку в актора, режисера, художника—це риса, без якої ніхто з них фактично не може працювати. У мистецтві театру немає абсолютних формул краси і художності. Художній смак треба систематично і послідовно розвивати. Це дається десятиріччями роботи. Художній смак не терпить ніякого «цитатмайстерства», зубрячки та заскорузлості, він завжди має жити в людині поруч з почуттям нового. Художній смак вироблюється органічно, в процесі практичного ознайомлення художника з творами мистецтва, при особистому зачаруванні мистецтвом, а ще більше—при безпосередній участі в творчому процесі. Так поволі росте і складається творча індивідуальність художника. Кожен іде своїм глибоко індивідуальним шляхом, але всіх нас повинна об'єднувати любов до життя, любов до свого народу, до своєї Батьківщини. Всі ми, художники, повинні бути слугами свого народу, бути зв'язані з ним найщільніше і ніколи не втрачати зв'язку з народом.

Газ. «Радянське мистецтво», № 3 і 7, 1945.

Н. М. Ужвій

Лауреат Сталінської премії, українська радянська артистка Наталія Михайлівна Ужвій народилася 1898 р. За час своєї творчої роботи в театрі та кіно вона виконала понад сто п'ятдесят ролей.

До роботи в професіональному театрі Н. Ужвій працювала вчителькою початкової школи. Захоплюючись театральним мистецтвом, виступала в аматорському гуртку.

В 1922 р. Ужвій дебютує в Київському театрі ім. Шевченка. Першим її керівником був І. О. Мар'яненко.

Велику роль у визначенні творчого обличчя Н. Ужвій відіграв режисер О. Загаров, учень К. Станіславського.

Молода талановита артистка користувалась великим успіхом у глядачів Києва, Одеси (де вона працювала в 1925—1927 рр.), Харкова. Напружена робота, уважне вивчення життя, вдумливе, серйозне навчання свого мистецтва всебічно розвинули її творче обдарування.

Тяжким для Н. Ужвій був період праці в Харківському театрі «Березіль». Керівництво театру намагалося спотворити талант артистки, вимагаючи від неї формалістичних «трюків», штукарства.

Разом з провідними акторами «Березоля» Ужвій витримала гостру боротьбу з шкідливими формалістичними та буржуазно-націоналістичними впливами, що гальмували розвиток української радянської культури. Реалістичне мистецтво перемогло.

З 1936 р. і по цей день Н. М. Ужвій працює в Київському театрі ім. Франка.

За роки своєї праці в театрі вона створила ряд сценічних образів, серед яких: Анна («Украдене щастя» І. Франка), Єлізавета («Дон Карлос» Ф. Шіллера), Софія («Останні» М. Горького), Кручиніна й Тугіна («Без вини винуваті» та «Остання жертва» О. Островського), Маруся («Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького), Варка («Безталанна» І. Карпенка-Карого), Беатріче («Багато галасу даремно» В. Шекспіра).

Радянська драматургія дала можливість артистці правдиво й всебічно відтворити багатий душевний світ радянських людей, будівників комунізму. Чудові образи жінок змалювала Ужвій у п'єсах радянських драматургів (Ліза Муравйова — «Переможці» Б. Чирскова, Валя — «Російські люди» К. Симонова), зокрема в п'єсах О. Корнійчука (Оксана в «Загибелі ескадри», Ліда в «Платоні Кречеті», Наташа в «Правді», Ольга в п'єсі «Макар Діброва», Наталка Ковшик у «Калиновому гаю»).

Багато працює Н. М. Ужвій і в галузі кіномистецтва. Радянський глядач високо оцінив її гру у фільмах «Назар Стодоля», «Кармелюк», «Виборгська сторона», «Райдуга» та ін.

За видатні заслуги в розвитку радянського мистецтва радянський уряд присвоїв їй високе звання народної артистки СРСР, нагородив орденами і медалями Радянського Союзу.

БЕСІДА З ТВОРЧОЮ МОЛОДДЮ

Я буду задоволена, якщо після цієї зустрічі залишиться у вашій пам'яті, у ваших помислах щось потрібне, цінне, що допоможе вам у творчій роботі

Мені поставили запитання, як я працюю над ролями?

Усі радянські театри мають один творчий метод — це метод соціалістичного реалізму, всі ми в своїй творчій роботі спираємось на систему Станіславського. Але, безумовно, в творчості кожного з нас є й особливості: кожний артист, кожний художник, кожний митець тоді має право називатись митцем, художником, коли має індивідуальну, характерну рису, власний творчий почерк.

Не можна розглядати наше мистецтво як щось застигле, що не рухається вперед, не поглиблюється, не вдосконалюється. Мистецтво — це жива справа, яка залежить від життя, від його темпу, від тих думок, що хвилюють наших сучасників. Найважче для мене — розповісти, як я особисто працюю. В одній і тій же ролі, яку граєш багато років (Софія в «Безталанній», Маруся Богуславка, Анна в «Украденому щасті»), від вистави до вистави відбуваються зміни. Я не можу з певністю сказати, коли ставлю перед собою мету перевірити себе, як житиму сьогодні на сцені. Майже при кожному повторенні ролі виникають нові душевні нюанси — а від того йдуть і інтонації, і паузи, і рухи.

Є багато шляхів до створення образу, іноді він приходить одразу. Так було у мене, наприклад, під час роботи над образом Валі в «Російських людях» К. Симонова. Цю п'єсу театр поставив у роки Великої Вітчизняної війни, перебуваючи в евакуації. Колектив театру працював тоді з величезним напруженням усіх духовних і фізичних сил. У дуже складних умовах, не маючи іноді найнеобхіднішого, ми відновили за короткий час більше двадцяти вистав нашого репертуару, виступали з концертами для воїнів Радянської Армії — в госпіталях, у військових частинах.

П'єса К. Симонова давала нам можливість розповісти про героїчних захисників Вітчизни, вона захопила нас своєю щирістю й суворою простотою. На репетиціях усі горіли молодим завзяттям, патріотичним поривом. І тому вистава вийшла гаряча, схвильована.

Образ Валі збудив у мені молоді сили, він вилився одним подихом. Можливо, йому невистачало філігранної обробки, яка мусить бути завжди, — адже я народна артистка, я не маю права не обробляти образів з філігранною майстерністю. Але мені хотілось відобразити в ньому все краще, що є в нашій молоді, в наших радянських дівчатах, — ту животворну силу патріотизму, яка кликала радянських жінок на подвиг на фронті і в тилу. Я прагнула показати в образі Валі все це краще як типове для нашої молоді, для наших жінок. Душевна краса, чистота були для мене зерном образу Валі. Роль Валі — невелика щодо тексту, але мені

хотілося розкрити за нею велике життя, заглянути і в її майбутнє: якщо вона хороше прожила молодість, вона назавжди збереже в своїй душі все краще, стане з часом хорошим будівником, хорошою дружиною, хорошою матір'ю...

Кожна п'єса, кожна роль — для мене нерозкрита книга. Мені страшно, коли я підходжу до неї, — здається, не зроблю. Рідко трапляється так, як з роллю Валі, яку я відразу відчула і зажила її життям. Частіше доводиться довго працювати, шукаючи шляхів до душі ролі, якщо можна так висловитись.

Роль Наталки Ковшик у п'єсі «Калиновий гай» О. Корнійчука здалась мені вже після першої читки зрозумілою й близькою. У мене часто роль асоціюється з чим-небудь. Думаючи про Ковшик, я чомусь згадала запах чебреця, парного молока. В ролі багато яскравих рис, «виграшних сцен», як кажуть актори. Найбільш виграшний начебто перший вихід, проте він довго не вдавався мені. Я ніяк не могла найти потрібного ритму і «піймала його за хвостик» вже десь на останніх репетиціях, коли все було знайдено.

Центральне місце в ролі — це розмова з художником. У цій сцені Ковшик розкривається як людина, як державний діяч, як втілення мудрості народної. Вона говорить з художником просто, наче радиться з ним. І ось на одній з репетицій у мене мимоволі вихопилось зітхання—говорячи про шлюб, Ковшик наче згадала свого чоловіка, згадала все своє життя. Усі думки, що їх висловлює Ковшик, були забарвлені її глибоким особистим почуттям. Маленька пауза — зітхання — підказала мені багато барв для всієї ролі. Я не акцентувала її, я взагалі не вмію так раціоналістично будувати свої ролі — тут пауза, тут перехід... Народження зовнішнього малюнка ролі в мене залежить від того, як я починаю жити її життям. Від цього йде і інтонація, і рух, і пауза, і навіть мізансцена. Є, звичайно, магістральні рижисерські мізансцени, яких треба додержувати. Але часто мізансцена, знайдена актором, зручніша для нього. І треба переконати режисера, що це не просто примха актора, а внутрішній рух образу.

Тільки після того як у мене остаточно складеться лінія внутрішнього руху образу, я вже можу записати партитуру ролі. Вірно знайдений характер сцени з художником допоміг мені зрозуміти і перший вихід Ковшик. Вона лає Кандибу не тому, що в неї сварливий, злий характер. Ковшик сердиться, люблячи людину. Може, вона горда, що є такий талановитий поет у селі. Мені здавалось, що такий випадок з Кандибою трапляється не вперше (пам'ятаєте, він загубив документи колгоспниць) — і тому Ковшик вважає за необхідне говорити з ним якомога суворіше. Прогнала його—і тут же в неї такий «апарт»: «Ну що ж з ним робити!» Побачила людей — і зніяковіла. Ковшик властиві такі переходи: вона любить життя, «болієе» роботою, вступає в боротьбу за свої переконання. Коли я відчула цю любов до людей, я зрозуміла і першу дію, перший вихід — а немає нічого важчого, як

перший раз вийти на сцену. Від першого виходу залежить усе. Коли в «правильному житті» вийдеш на сцену, тоді і далі будеш вірно жити, але якщо спочатку відчуєш фальш, тоді важко її позбутись.

Уважно треба обдумувати всі деталі образу і, зокрема, деталі костюма, гриму. Вони повинні відповідати характерові персонажа. Наприклад, я хотіла, щоб хусточка у Ковшик була накрохмалена, чиста. Я свідомо надягла білий фартушок, а не який-небудь інший. Це повинно було підкреслити акуратність Ковшик, її любов до чистоти. Також свідомо я надягла вишивану українську сорочку. Я вважаю, що не треба ховати того, що є в нас цінного, прекрасного в народній творчості. А сорочка Ковшик — це ж її власна творчість, її фантазія, її руки. Показати Ковшик у чистому красивому вбранні — не «пейзанство». Коли така деталь стає самоціллю, вона виглядає «малоросійською клюквою», а коли вона вплітається в образ, допомагає виявити те, що я хотіла, — вона необхідна й виправдана.

Ковшик—наша сучасниця. Але в роботі над цим образом мені дуже допомогли життєві спостереження, знання не тільки сучасних жінок, з якими я багато зустрічалась, а й жінок старого українського села. До початку своєї театральної діяльності я працювала шкільною вчителькою в одному українському селі, ознайомилась з його звичаями і традиціями. Жінки завжди ділились зі мною всіма своїми радощами і жалями. Зіставлення сучасних колгоспниць з жінками старого села допомогло мені глибше зрозуміти риси нового в радянських людях, глибше відобразити їх у ролі Ковшик. І разом з тим знання життя допомогло мені яскравіше відтворити національний колорит, як кажуть зараз, — національну форму, поєднати її з живим соціалістичним змістом — прекрасним душевним світом радянських жінок-колгоспниць.

Знання життя, живий зв'язок мистецтва з сучасністю — невичерпне джерело акторської творчості.

(Із стенограми зустрічі з творчою молоддю в Будинку актора Українського театрального товариства 12.XII.1953 р.)

М. М. Горчаков

Народний артист СРСР Микола Михайлович Горчаков (нар. 1898 р.)— режисер, професор, доктор мистецтвознавчих наук.

Вихованець 3-ї студії Московського Художнього театру, М. Горчаков пройшов школу театрального мистецтва, навчаючись у видатного російського режисера Є. Б. Вахтангова. Далі, працюючи з 1924 р. у МХАТ як режисер, Горчаков брав участь у постановці ряду спектаклів під керівництвом К. С. Станіславського («Битва життя» за Діккенсом, «Гендлярі слави» Нівуа й Паньйоля, «Сестри Жерар» Денері й Кермона, «Лихо з розуму» Грибоєдова та ін.) та В. І. Немировича-Данченка («Квадратура кола» В. Катаєва, «Три товстяки» Ю. Олеши та ін.).

Плодотворне вивчення системи Станіславського ще в роки навчання в студії, практична творча співпраця з керівниками Художнього театру збагатили молодого режисера великим досвідом, визначили дальше спрямування його теоретичної і творчої діяльності як вірного учня й послідовника К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка. На сцені МХАТ, у Московському театрі драми і в Московському театрі сатири (де він працював як художній керівник з 1933 до 1948 р., паралельно з роботою в Художньому театрі) Горчаков здійснює самостійно й в співдружності з іншими режисерами ряд нових постановок. З них особливо слід відзначити вистави «Школа лихослів'я» Р. Шерідана (1940 р.), «Ілля Головін» С. Михалкова (1950 р.).

За постановку (в співдружності з І. Раєвським) на сцені МХАТ п'єси «Офіцер флоту» О. Крона М. Горчаков 1946 р. був удостоєний Сталінської премії.

Поряд з практичною роботою в театрі Горчаков веде велику педагогічну роботу в Державному інституті театрального мистецтва в Москві, а також створює ряд режисерських коментарів до п'єс різних видавництв, пише теоретичні статті тощо.

Найвизначнішими теоретичними роботами М. Горчакова є книги «Бесіди про режисуру» та «Режисерські уроки К. С. Станіславського». Остання книга, побудована на основі записів репетицій і бесід Станіславського, відтворює образ великого реформатора сцени, розкриває суть його реалістичного вчення про театр, показує невичерпне багатство його режисерських та педагогічних прийомів. Горчакову вдалося відбити в ній величезне значення творчого досвіду Станіславського для розвитку радянського театру.

За друге, виправлене й доповнене видання книги «Режисерські уроки К. С. Станіславського» М. М. Горчаков 1952 р. удостоєний Сталінської премії.

РЕЖИСЕРСЬКІ УРОКИ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО

ЩО ТАКЕ РЕЖИСЕР

...— Режисер — це не тільки той, хто вміє розібратися в п'єсі, порадити акторам, як її грати, хто вміє розмістити їх на сцені в декораціях, які йому спорудив художник. Режисер — це той, хто вміє спостерігати життя і має максимальну кількість знань в усіх галузях, крім своїх професіонально-театральних. Іноді ці знання є результатом його роботи над будь-якою темою, але краще набувати їх про запас. Спостереження можна також набувати спеціально до п'єси, до образу, а можна привчити себе спостерігати життя і до пори до часу складати спостереження на полички підсвідомості. Потім вони дуже стануть у пригоді режисерові. Ви не перший питаєте мене, що таке режисер.

Раніше я відповідав, що режисер — це сват, який зводить автора й театр і, якщо спектакль вдалий, улаштовує обопільне щастя цьому й тому. Потім я говорив, що режисер — це повитуха, яка допомагає народитися спектаклю, новому творові мистецтва. На старість повитуха стає іноді знахаркою, багато знає; до речі, повитухи дуже спостережливі в житті.

Але тепер я думаю, що роль режисера стає дедалі складнішою. В наше життя невід'ємною частиною ввійшла політика, а це означає, що ввійшла думка про державний устрій, про завдання суспільства в наш час, значить, і нам, режисерам, тепер треба багато думати про свою професію і розвивати в собі особливе режисерське мислення. Режисер не може бути тільки посередником між автором і театром, він не може бути тільки повитухою і допомагати спектаклеві народитися. Режисер повинен уміти думати сам і мусить так будувати свою роботу, щоб вона збуджувала в глядача думки, потрібні сучасності. Я спробував також працювати над «Каїном». Я поставив собі за мету примусити людей замислитися над думками, закладеними в цьому творі.

І з своєю звичайною самокритичністю К. С. додав:

— Здається, мені це не вдалося.

Ці якості режисера, названі мені К. С. Станіславським весняного вечора 1922 року на лаві Гоголівського бульвару, — *здатність спостерігати, уміти думати і будувати свою роботу так,* щоб вона збуджувала у глядача *думки, потрібні сучасності,* — були відмітними рисами самого Станіславського — режисера й керівника театру — і, як я зрозумів пізніше, надзвичайно точно характеризували завдання радянського режисера.

ПАТРІОТИЗМ «ЛИХА З РОЗУМУ»

...— Василю Васильовичу, ви, певно, добре пам'ятаєте той рік і ті місяці, коли ми вперше взялися до роботи над «Лихом з розуму», [1] — звернувся К. С. Станіславський до В. В. Лужського.

[1] Восени 1924 р. К. С. Станіславський і В. І. Немирович-Данченко вирішили відновити постановку «Лиха з розуму» О. Грибоедова.

В. В. Лужський. Як не пам'ятати! Коли я не помиляюсь, ми вирішили питання про відновлення репетиції «Лиха з розуму» перебуваючи ще в нашій першій гастрольній подорожі, 1906 року, за кордоном. Може, знудьгували за рідними місцями, і навіть «дим вітчизни» був для нас «солодкий і приємний...» [1].

К. С. Цілком вірно. На наше рішення поставити «Лихо з розуму» почасти вплинуло, звичайно, і те, що ми були кілька місяців відірвані від Росії. Тепер про саму п'єсу. «Лихо з розуму» вважається комедією; ряд сцен, безперечно, цілком виправдовує цей жанр. Але в цьому найвидатнішому творі є та гірка скорбота письменника за свою батьківщину, свій народ, печаттю якої позначені «Ревізор» і «Мертві душі» Гоголя, багато які *комедії* (підкреслив інтонацією К. С.) Островського, сатиричні п'єси Сухово-Кобиліна. Ці, приховані за сміхом, за жанром комедії, гоголівські «сльози» народжені великим почуттям любові наших геніальних класиків-драматургів до своєї батьківщини.

У 1906 році ми виїздили з Москви з гірким почуттям нездійснених надій політичного й суспільного характеру, і тому, коли на режисерській нараді (здається, у Франкфурті) Володимир Іванович запропонував після повернення до Москви поставити першою новою прем'єрою не «Бранда» і не «Драму життя», а «Лихо з розуму», всі з захопленням одностайно згодились.

Нам здалося, що через безсмертний текст «Лиха з розуму» ми зможемо донести до глядача ті думки і почуття, які хвилювали нас тоді.

Я пам'ятаю, як усі навперебій стали згадувати на цій нараді окремі вірші комедії, — хто з болем, хто з докором, хто пристрасно, хто з надією. На всі наші думки і почуття у Грибоєдова були призапасені чудові вислови. Пам'ятаєте, Василю Васильовичу?

В. В. Лужський. Аякже, аякже... в трупі, як тільки дізналися, що ми знову працюватимемо над «Лихом з розуму», всі безперестану повторяли: «Що нового покаже *нам* Москва?»

К. С. Так, і як гірко нам було, що ми не маємо права сказати на повний голос:

Ні, нині світ став не такий...
Всі дихають вільніше...

В. В. Лужський. Василь Іванович [2] і в спектаклі вимовляв цю фразу з якимсь особливим виразом: цього, мовляв, зараз немає, але так буде!

Настала деяка пауза. І Костянтин Сергійович і Василь Васильович задумались на кілька секунд про щось разом пережите, про те, що залишило глибокий слід в їхній пам'яті. Мовчанку, яку ми не наважувались порушити, перервав сам К. С.

---

[1] «Лихо з розуму» репетирували в театрі і до подорожі за кордон у 1905 р.

[2] В. І. Качалов, перший виконавець ролі Чацького.

— Думаю, що вам, молодим режисерам, — сказав він, — корисно знати, чим жили ми, про що думали в дні перших наших мрій і задумів постановки «Лиха з розуму». Часи зараз не ті. Справді «світ став не такий»! І не мені вам пояснювати, хто сьогодні становить «світ» нашого суспільства і як трапилось, що «всі дихають вільніше»! Тут вам, як то кажуть, карти в руки! Проте з розмови, яка зараз у нас відбулася з Василем Васильовичем, ви легко можете здогадатися, що за найважливішу рису комедії Грибоєдова я вважав і вважаю *патріотизм,* глибоку любов автора до свого російського народу, до своєї вітчизни.

І ми разом з автором бачили можливість в «Лихові з розуму» жити і хвилюватись, з одного боку, почуттям любові до свого народу, а з другого боку, засуджувати все те, що тоді, за умовами цензури, не могли б засудити в жодній іншій п'єсі.

В «Лихові з розуму» ми могли навіть закликати відкрито до того, що іще

...зійде вона,
Зоря принадливого щастя,
Росія збудиться від сна...

Монологи Чацького здалися нам кватиркою, крізь яку в театральний зал повіє свіжим повітрям грибоєдовських думок про майбутнє Росії, повітрям, яке бадьорить, сповнює надією.

Відновлюючи зараз «Лихо з розуму», ми знаємо, що наш зал буде наповнений такими патріотами, яких немає в жодній іншій країні. Ми знаємо, що і молода частина нашої трупи і наші «старики» віддано, палко люблять свою прекрасну Батьківщину і разом із своїм народом хочуть зробити її новою, небаченою щодо її суспільних спрямувань країною, хочуть, щоб наш приклад — боротьба російського радянського народу за свій державний лад, за свої ідеали — став прикладом для всіх народів світу, які прагнуть справжньої свободи, прагнуть звільнитися від влади грошей, від експлуатації бідного багатим, слабого сильним. Усі ці почуття наші актори можуть вкласти в комедію Грибоєдова. Російський актор завжди був і буде патріотом, як не лаявся би він, не проклинав зопалу всі неполадки кожного свого окремого дня. А цих неполадок у нас ще сьогодні, ох, як багато!

І про них теж яскраво, сатирично гостро говориться в «Лихові з розуму». Треба жити і ненавистю до них, до ще невижитих у нашому побуті і в наших характерах підленьких думок, вчинків і намірів.

Але ця природна, справедлива критика себе і навколишнього світу невіддільна від любові до свого, вітчизняного, рідного.

«Лихо з розуму» *не можна* грати тільки в одному «ключі», в одному стані духу: *байдуже!* Бійтесь цього холодного, згубного для всякого художника почуття. Воно глибоко чуже духові і характерові російської людини.

На Заході художники уміють якимсь чином бути віртуозами в своїх професіях, залишаючись стриманими і холодними людьми.

Російські письменники, художники, артисти, музиканти, на їх велике щастя, не вміють так працювати. Вони згоряють у роботі. Їх терзає, як Чацького, «мільйон терзань», вони намагаються, подібно до Чацького, зрушити глиби, які часто бувають їм не під силу. Але зате, якщо це їм вдається, виникають найвидатніші твори російського генія. Коли російського художника запалює на такий подвиг велика любов до історії свого народу, народжуються картини Сурікова і Рєпіна; коли він закоханий у російську природу, з'являються Левітан, Васнецов, Полєнов. Про російську людину, про незвичайне багатство її духовного світу пишуть Гоголь, Пушкін, Толстой, Чехов, Горький. Любов до російського театру, як до реалістичного, правдивого відображення російського життя, породила великого Щепкіна, О. Й. Садовську, М. М. Єрмолову, в музиці—геніальних композиторів Глінку, Мусоргського, Чайковського.

Це все імена великих патріотів! До них я приєдную Грибоєдова. На їх творчості треба виховувати молодь, бо патріотизм є справжньою невичерпною силою, чистим і живлющим джерелом для творчості кожного художника.

В. В. Лужський. А професія? Ви ж завжди вчили нас, Костянтине Сергійовичу, над усе ставити, любити нашу театральну справу, нашу акторську роботу?

— А для чого треба любити свою професію?—відповів запитанням на запитання Костянтин Сергійович. — Хіба заради неї самої чи тих вигід, тієї слави, яку вона вам приносить? Ні, тільки заради служіння в цій професії суспільству, народові, вітчизні. Ви чудово це знаєте, Василю Васильовичу, і запитали, звичайно, не від імені тих ваших товаришів, які разом з нами будували Загальноприступний Художній театр, а від імені деякої частини нинішньої театральної молоді. Так, я знаю, що тепер часто намагаються *професіоналізмом*[1] підмінити більш важливі цілі в мистецтві. Тому ми й хочемо з Володимиром Івановичем, щоб у нас сьогодні в театрі з усієї російської класики насамперед прозвучала на сцені *патріотична п'єса — патріотична тема*. Професіоналізм у мистецтві конче потрібний, але він не заміняє мети, якій повинно служити мистецтво; згадайте слова Гоголя: театр є кафедра, з якої належить виховувати глядача.

Костянтин Сергійович заглянув на секунду в свій блокнот і звичним рухом олівця викреслив рядок угорі сторінки.

— Як і в 1906 році, ми вирішили повернутися сьогодні, після нашої закордонної подорожі, до «Лиха з розуму», — вів він далі, — не тільки тому, що це чудова, гостра політична сатира на минуле, на дворянство, на побут і нрави московського панства. Не тільки тому, що монологи Чацького примусять зал глядачів ще глибше оцінити завойовану нашим народом свободу. Ні, не

[1] Костянтин Сергійович інтонацією підкреслював слова, які здавалися йому особливо важливими.

тільки тому. Сила п'єси «Лихо з розуму» в тім, що в ній яскраво виражений дух російського народу, який ладен завжди одверто визнати свої хиби, але робить це з цілковитим відчуванням почуття своєї гідності. В «Лихові з розуму» немає дрібного зубоскальства з російських людей і характерів, воно ставить питання перетворення суспільства сміливо, впевнено. Автор знає, що таким, яким він зобразив сучасне йому суспільство, воно не залишиться назавжди. Це робить «Лихо з розуму» прогресивною, волелюбною, *високою* комедією. Такої немає в жодного народу. Шерідан в Англії, Мольєр у Франції, сатири Гейне критикували суспільство і нрави свого часу. Але їм бракувало того громадянського темпераменту, того почуття відповідальності за взяту тему, якими відзначається сатира Грибоєдова.

У цьому я бачу її величезне виховне значення. «Лихо з розуму» виховує глядачів і, я б додав, акторів, театри в трьох напрямах: патріотичному, національному й художньому.

Ідея політичного порядку цілком очевидна, хоч Фамусов і говорить у п'єсі: *«Він вільність хоче провістити»,* — знову підкреслює слова інтонацією К. С.

— Ідеї національного усвідомлення росіянами своєї самобутності, своєї гідності, — говорить далі К. С., — висловлені в багатьох місцях п'єси і теж ясні. «Як нам позбутися тих чужоземних мод?..» і так далі.

Коли я кажу про художній виховний вплив «Лиха з розуму» на глядачів і акторів, я маю на увазі не лише виконавців ролей у цій комедії, але всіх акторів того театру, який ставить «Лихо з розуму», а іноді і сусідні театри у місті.

Голос Грибоєдова, його слово незвичайно сильно й надовго врізаються в пам'ять тих, хто його чує.

ПЕКЛЕВАНОВ І ВЕРШИНІН

Перед останньою «генеральною» К. С. знову зібрав у фойє всіх учасників спектаклю [1].

— Сьогодні мої зауваження, можливо, матимуть більш загальний характер, — сказав він, — але зате вони повинні зібрати вашу увагу на головному — на ідеї спектаклю в його наскрізній дії.

Перше. У повісті Всеволода Іванова — сподіваюсь, автор на мене не образиться — маса селян, як я вже не раз говорив вам, наділена «стихійністю» в своїх діях. Почасти це, звичайно, відбилось і на п'єсі. У проміжку між двома останніми прогонами п'єси ми провели з вами окремі заняття-репетиції, щоб, скільки можна, зробити дії селян *свідомими,*—прошу запам'ятати це слово.

Сьогодні селяни в своїх сценах діяли свідомо, але, я б сказав, трохи безстрасно. Для сьогоднішнього прогону, як одного з

[1] До 10 роковин Великої Жовтневої соціалістичної революції у МХАТ було поставлено п'єсу Вс. Іванова «Бронепоїзд 14—69».

етапів створення спектаклю, це, мабуть, навіть добре. Але для остаточного вирішення образу народу в п'єсі Всеволода Іванова цього мало.

Крім того російський народ емоціональний своєю природою. Йому чужий холодний скептицизм англійців, надмірна екзальтація француза, ощадливість американця. Російський народ — це народ з теплотою душевною, з величезним почуттям справедливості і вимогою цієї справедливості до себе та до навколишніх, особливо до «принижених», пригноблюваних народів. Може, в цьому коріння його співчуття до споконвічної боротьби за свою свободу слов'янських племін на Балканах. Російський народ — це народ, який глибоко почуває і своє почуття спрямовує завжди на певний об'єкт.

Об'єкт у нас з вами певний, і ви його чітко собі уявляєте — це свобода, новий, народний державний лад. Його треба захистити, зберегти. Робіть це сміливо у п'єсі і віддавайтесь цьому завданню не безстрасно. Не повинно бути огидного театрального крику в народній сцені, ми про це вже умовились. Але однакову мірою не повинно бути і сухуватого розумування.

Кожне слово, всяка думка в «Дзвініці», в «Насипу», в «Депо» повинна бути зігріта, овіяна щирим, великим почуттям — любов'ю до своєї нової, щойно знайденої Батьківщини.

Д р у г е. Центр п'єси і спектаклю — Пеклеванов. Велике щастя, що він ніби удався нам. Це поклін у ваш бік, Миколо Павловичу! Але треба, щоб про це всі учасники спектаклю знали. Треба, щоб у кожній картині хоч один раз прозвучало його ім'я, його прізвище — *Пеклеванов*.

Іллє Яковичу, займіться цим. Ви нам і так багато допомогли по тексту. Сідайте разом з автором і знайдіть, де, коли і як, але щоб у *кожній картині* прозвучало це прізвище. Це посланець Леніна. Через нього дух Леніна проймає п'єсу і повинен наповнити наш спектакль. Перевірте, чи говорять в «Оранжереї», «Насипу», «На станції» в «Башті бронепоїзду» про Пеклеванова.

М. І. П р у д к і н. Всюди говорять про Вершиніна.

К. С. Головний — Пеклеванов. Це ідейний центр п'єси. Не було б Пеклеванових — не було б і Вершиніних.

О. Л. В и ш н е в с ь к и й. Я, Костянтине Сергійовичу, читав повість нашого автора, там сказано: «Біля Вершиніна метушиться Пеклеванов...»

К. С. Це не той Пеклеванов. Не Хмельов, не Пеклеванов з нашого спектаклю. В повісті немає і такої сцени, як «Фанза» у нас. Забудьте про Пеклеванова з повісті. У нас народився свій Пеклеванов. Це наша величезна удача. Треба всіляко закріпити її. Невже не ясно, що я кажу, до чого вас кличу?

Майже всі учасники схвильовано поспішили переконати Станіславського в тому, що вони згодні з ним, розуміють його завдання, розуміють значення постаті Пеклеванова в спектаклі.

К. С. (звертаючись до В. І. Качалова). Ваш Вершинін, Ва-

силю Івановичу, — це народ, могутній, сміливий, ладний на самопожертву, на боротьбу, але він ще не завжди знає, як краще, розумніше організувати свої сили. Недарма він ще тільки взявся до вивчення таблиці множення. Чудовий, талановитий, образний штрих Всеволода Іванова!

Ніякої образи в тому, що я ставлю в центр Пеклеванова, вам, Василю Івановичу, немає! Пеклеванов — це партія, це плоть від плоті народу, це та частина його, яка на важкому досвіді підпільної боротьби пізнала тактику боротьби і розподілу народних сил. Граєте ви Вершиніна чудово! Ніколи б я не подумав, що ви можете зробити це з таким блиском зрілої акторської майстерності. Адже ви ще ніколи у нас в театрі селян не грали. Честь і хвала вам!

Ви і Хмельов — це дві сили, з'єднані однією прямою лінією. Без вас сам Хмельов нічого не зробить. Та й ви без Хмельова втрачатимете багато дорогоцінних життів народу, і я не поручусь, до яких результатів прийдете. Так це виходить з п'єси.

Отож укладіть союз один з одним. Ви обидва — вершини спектаклю. Вдвох ви будете непереможні. Ви гордість нашого МХАТ: один — засновник нашої трупи, другий, Хмельов, — наймолодший актор її.

Провадьте у п'єсі боротьбу з білогвардійцями і весь час запитуйте себе: як зробив би в цю хвилину Пеклеванов? (До Хмельова.) Розробляйте, організовуйте плани цієї боротьби. До речі, у вас є карта воєнних дій?

М. П. Хмельов (дістаючи з кишені згорнутий у кілька разів цупкий аркуш паперу). Є, Костянтине Сергійовичу.

К. С. Молодець! Скільки разів на ній помічено у вас літерою «В» присутність Вершиніна в різних місцях Сибіру?

М. П. Хмельов. Як і треба, у Лбіщенській волості — один раз.

К. С. Поставте десять «В» у різних місцях області. Їх десятки, сотні Вершиніних, — це народні ватажки. Керуйте ними, зробіть собі кружки з літерою «В». Пересувайте їх по вашій карті. Керуйте ними, направляйте їх до моря, до центра, щоб вибити з краю всіх цих канадців, японців, американців, французів. (До Качалова.) Василю Івановичу, коли ви вступите до партії?

В. І. Качалов (в образі Вершиніна). Думаю, що Вершинін для себе самого внутрішньо вже вступив, а офіціально — коли установиться радянська влада в Примор'ї.

К. С. А ви з якого року в партії, Миколо Павловичу?

М. П. Хмельов (в образі Пеклеванова). Гадаю, що з 1904—1905, судячи з мого віку.

К. С. (До Качалова.) Ось бачите, Василю Івановичу, який досвід науки боротися з капіталістами має Пеклеванов, але бореться він для вас, і ви це прекрасно відчуваєте, глибоко вдячні йому і ніякого суперництва у вас з ним бути не може!

В. І. Качалов. Що ви, Костянтине Сергійовичу!

К. С. Я знаю акторський світ. Багато хто з дрібних акторсько-богемних міркувань, підлизуючись до вас, говоритиме всяку нісенітницю: у п'єсі, мовляв, не може бути двох героїв і так далі... Що ви їм відповісте?

В. І. Качалов. Що немає їх і в нашій п'єсі, в нашому спектаклі. Пеклеванов і Вершинін — це один герой — російський народ.

К. С. Усі це ясно розуміють?

Присутні підтвердили Станіславському, що вони цілком поділяють його думку про становище Вершиніна й Пеклеванова в п'єсі. Судаков виголосив невелике слово, присвячене політичній стороні п'єси, ролі партії в організації боротьби та бойових дій партизанів, у розгромі білогвардійців у Приморському краї в 1920 році.

К. С. Прислухайтеся всі до того, що сказав Ілля Якович! Це дуже важливо для нашого спектаклю. Ми збираємося грати п'єсу політичну, історичного значення, наповнивши її всіма людськими почуттями, художньою, життєвою правдою. І в цьому плані мені все-таки не до кінця подобається, що на рейки лягає вмирати китаєць, а Васько Окорок виявляє малодушність. Але автор наполягає, що так краще, що не можна героєві п'єси вмирати такою смертю. А сам у наступній картині вбиває Васька Окорока за кулісами під час взяття бронепоїзду. Чи я тут чогось не розумію, чи то... а втім це право авторів убивати своїх героїв, де їм здається доцільнішим. Доводиться підкорятися.

М. П. Баталов. Я з приємністю помру на рейках!

М. М. Кедров. А що ж я, так і залишусь насінням торгувати?

К. С. Так, мабуть, автор має рацію. Якщо загине Васько Окорок — не буде крапки в трагічній ролі китайця. І ваша сцена, Миколо Петровичу (М. П. Баталов. — *М. Г.*), з американцем у спогадах глядача може оповитися траурним флером! Автор, напевне, має рацію! Залишимо як у автора!

Дуже важливо, як слухає американець слово «Ленін». Массальський непогано це робить, але можна краще слухати, вслухатись у це слово. Звідкись здаля, як могутній клич вічового дзвона, доноситься, входить у його свідомість це слово «Ленін»...

Першого разу, коли він почув його від Васька Окорока, згадалось йому щось дуже далеке, десь, колись чуте.

Другого разу «Ленін» по складах треба повторити. Ближче, зрозуміліше стало йому це слово. Може, обкладинка книги виникла в його баченні. Десь на вітрині книжкового магазину, латинським шрифтом написане впоперек червоної обкладинки.

«Ленін» — третього разу вигукує він. І ми повинні разом з ним уявити собі постать вождя. Він побачив його так, як міг бачити у себе на батьківщині. У робітничому журналі, в прогресивній газеті! На величезному Першотравневому плакаті!

Знобов метушливий у нас. Дуже вже старанний. Це ж права

рука Пеклеванова. Помре Пеклеванов — Знобов стане на його місце, а у нас це помісь ад'ютанта з якимсь матросиком...

І. Я. Судаков. Вони тепер у кожній п'єсі є. Їх навіть по-особливому охрестили — «братішки».

К. С. Про інші п'єси зараз не берусь міркувати. Але нам такий «братішка» не підходить. Різко змініть. Більшовик, розумний, серйозний організатор. Учень Пеклеванова. Вміє правильно розставити сили робітників і партизанів під час повстання. Агітатор, звичайно, талановитий. Я впевнений, що в Андерса (О. О. Андерс — Знобов. — *М. Г.*) це легко вийде.

В. І. Качалов. Ті, що бачили мене на останніх репетиціях (адже були і театральні критики), говорять: я опрощаю образ, не даю народного вождя.

К. С. В останні дні перед спектаклем не слухайте нікого, крім режисерів і автора. Полиште декларувати на високі теми іншим театрам. Ми ж будемо на сцені діяти, робити реально революцію, а *не розглагольствувати* про неї.

Ви насамперед селянин. І про революцію ви знаєте не з книжок та пишномовних статей знавців «театральної» революції, а із слів Пеклеванова. У лави борців за революцію вас штовхнуло життя, а не замовлення редакції театрального журнальчика написати хльосткіше статтю про революційне «звучання», як тепер кажуть, того чи іншого спектаклю. Критики закидають нам відсталість від вимог епохи, а ми цим критикам викатимо наш «Бронепоїзд» як спектакль, пройнятий єдиною ідеєю, підпорядкований залізному законові художньої гармонії — ансамблеві в усіх його частинах.

М. П. Баталов. Один з критиків подзвонив мені і пожалів, що я не свищу в два пальці, що мало в нас розгулу партизанщини.

К. С. Коли йому хочеться, нехай сидить у себе вдома і свистить хоч у чотири пальці. А ми йому не піддамося — не «просвистимо» наш спектакль.

В. І. Качалов. Кажуть, що у мені мало Пугачова й Стеньки Разіна...

К. С. От, от! Найзгубніше! Найжахливіше. До всього нового, що вперше входить в історію, причепити етикетку минулого. Як добре, що ми зібралися сьогодні, щоб домовитись про майбутнє нашого спектаклю.

Василю Івановичу, скажіть вашому розумникові, що в історію революційного руху Росії входять нарівні з Разіним і Пугачовим десятки нових імен. Я чув про Чапаєва, про Будьонного, сміливо додамо до них Вершиніна й Пеклеванова. За Пеклевановим стоїть сам Ленін, за Вершиніним — вожді партії, що вийшли із селян! При чому тут Пугачов? Не та епоха, не ті люди, не ті завдання, не ті погляди.

Ех, критики, критики! Усе б їм розкласти по ящичках та наклеїти папірці: XVI століття, XVII століття, XVIII! А наше сто-

ліття?! А сьогодні, тут, зараз — де? В якому ящичку у них лежить? Бояться вони сучасного і тягнуть нас у минуле. Не слухайте їх! Знайдуться й такі, хто оцінить нашу роботу з позицій сьогоднішнього дня...

Ще багато палких, пристрасних слів сказав того дня К. С. виконавцям «Бронепоїзда 14—69».

Цей спектакль Станіславський назвав «першою справжньою роботою Художнього театру за час його існування».

А. В. Луначарський писав, що «Бронепоїзд 14—69» у МХАТ був «культурно-історичною подією» [1].

Артист МХАТ І. М. Кудрявцев згадує: «На другий день після приїзду Олексія Максимовича з острова Капрі в 1928 році він побував на нашому спектаклі «Бронепоїзд»... Ми, молоді актори, уважно стежили за виразом обличчя Олексія Максимовича. Його обличчя виражало велике хвилювання. Він раз у раз прикладав хустку до очей.

— Слухай, хлопче, Ле-нін! — говорив Окорок американцеві... — Ле-нін!

Олексій Максимович, стримуючи сльози, дивився на цю сцену. Я бачив, як затремтіли куточки його губ і він заплакав.

Це були сльози радості великого російського письменника, і не тільки чудова сцена розмови Васька Окорока з американцем викликала ці сльози. Горький радів тому, що наш театр знову повернувся на шлях соціальної, народної правди» [2].

Чи це не найкраща оцінка чудового спектаклю МХАТ?

РОБОТА РЕЖИСЕРА З АВТОРОМ

...З величезним інтересом ставився Станіславський і до робіт, в яких він сам не брав особистої участі. Так було з постановкою п'єси О. Корнійчука «Платон Кречет» [3].

Прикутий хворобою до своєї квартири, він, проте, стежив за всіма етапами цієї роботи. Не раз я заставав його з екземпляром «Платона Кречета» в руках. К. С. вважав, що в п'єсі чудово показано духовне зростання людей нового покоління, нової інтелігенції, яка виросла після революції, за радянської влади.

— В «Страху», — сказав мені якось К. С., — вони всі були ще в юнацькому віці. Платон Кречет — це зріла людина. У п'єсі з великим драматичним напруженням показано боротьбу більшовиків і тих, хто поділяє їх політичні погляди, за культурне зростання радянських людей, за уміння працювати на благо суспільства. На мою думку, це п'єса великого масштабу і значних

---

[1] А. В. Луначарский. Статьи о театре и драматургии. «Искусство», 1939, стор. 88.

[2] Журнал «Театр», № 10, 1948, стор. 18.

[3] Над постановкою п'єси О. Корнійчука «Платон Кречет» колектив МХАТ працював майже півроку. Було проведено 90 проб, якими керували режисер І. Судаков та художній керівник постановки В. І. Немирович-Данченко. Прем'єра «Платона Кречета» відбулася 13 червня 1935 р.

ідей, які об'єднують наше суспільство в одне ціле. Більше б таких п'єс. Хороший гумор. А санітарка — це народний, прямо з життя народу взятий образ.

Шкода, що я не бачив, як роблять п'єсу актори і режисер (І. Я. Судаков. — *М. Г.*). Я не ремствую на старість, тільки б не хворіти! Про все доводиться дізнаватись через інших.

Учора Маруся (М. П. Ліліна. — *М. Г.*) зіграла мені весь монолог санітарки. Я їй підчитував. Мені хотілось на вухо спіймати, в чому принадність цього образу. Завтра вона піде на генеральну і все розповість мені. Приходьте й ви з нею. Години о четвертій. І ми зіграємо для себе, вірніше, прочитаємо вголос, під свіжим враженням репетиції, всю п'єсу. Я хочу послухати текст Корнійчука, як він лягає на язик, які збуджує почуття. Мене п'єса хвилює, але важливо знати, в якій акторській і режисерській інтерпретації йде вона у нас.

Сучасна драматургія — це безпосередній зв'язок театру з життям. Коли я читаю сучасні романи і п'єси, я прагну мислено побачити життя, яке їх створило, зрозуміти інтереси народу, які відображає нова література. Горький має рацію: це була сильна література, зовсім нового демократичного й соціального напряму! Значить, до завтра. Візьміть з собою зайвий екземпляр п'єси.

Другого дня о точно призначеній годині я прийшов до К. С. Марія Петрівна Ліліна щойно повернулася з генеральної репетиції «Платона Кречета», яка пройшла блискуче, і жваво розповідала К. С. про свої враження від спектаклю.

Після обіду К. С. улаштував своєрідне повторення цієї репетиції. Марія Петрівна читала жіночі ролі. Костянтин Сергійович читав за Береста, Платона Кречета. Мені було доручено «молоді» ролі. Попутно К. С. робив великі відступи від читання, розповідаючи, як би він вважав можливим поставити і зіграти ту чи іншу сцену. Тому за вечір ми «пройшли», як висловився К. С., лише два акти.

К. С. збирався «дочитати» з М. П. Ліліною та зі мною найближчим же часом два останні акти, але чергові справи відірвали його від цього.

Цей вечір залишив у моїй пам'яті незабутнє враження. З особливою силою я відчув, як усі думки Станіславського спрямовані на те, щоб якнайглибше зв'язати мистецтво МХАТ з тим життям радянського народу, яке відображали такі п'єси, як «Страх» Афіногенова, «Платон Кречет» Корнійчука.

* *
*

...У режисурі Станіславського було насамперед чудове поєднання сміливої режисерської думки з утвердженням життєвої логіки подій, художньої правди і щирості почуттів актора — дійової особи. Він завжди був у русі. Його режисерські прийоми ніколи не були догматичними. Він не задовольнявся раз знайденим ме-

тодом репетирувати. Усе змінювалось, якщо характер п'єси не вкладався в уже відомі акторські і режисерські прийоми роботи. В обширній спадщині Станіславського є величезна кількість чудових прикладів його роботи *режисера над п'єсою, над оформленням спектаклю, над репертуаром театру в цілому, над вихованням трупи театру.* І не лише у вузькопрофесіональному, педагогічному смислі, а головним чином в *ідейно-політичному, суспільному, філософському* напрямі.

Як режисер-ідеолог він завжди твердив, що *найважливіше* для режисера й актора — *розуміти смисл кожної своєї роботи: для чого, для якої ідеї, з якою метою* ставиться, репетирується дана п'єса й роль. Цим Станіславський утверджував *відповідальність і важливість* самого факту роботи режисера й актора в театрі як художньому організмі, покликаному служити народові, виховувати народ.

Працюючи над будь-яким драматичним твором, Станіславський-режисер прагнув завжди показати його зверхзадачі суспільного, ідейного й філософського порядку.

Для цього він вимагав *цілковитого, вичерпного знання режисером і актором матеріалу п'єси, ролі,* матеріалів історичного, філософського, політичного й побутового характеру. Лише в результаті таких знань, вважав він, виникне конкретне зорове бачення п'єси і ролі. Без цих бачень він не мислив творчості актора й режисера. На підставі такого повного зорового бачення художнього твору, вчив він, з'явиться задум спектаклю в режисера і виникне образ дійової особи в актора.

Цей *задум спектаклю в режисера і образу-ролі в актора* повинен бути перевірений їх особистими спостереженнями над життям, повинен бути *відображенням і узагальненням спостережень життя актором і режисером.*

Мистецтвом *режисерської композиції* Станіславський володів повною мірою. Уміння сполучати окремі сцени в акти, а акти — в спектакль, керуючись глибоко продуманою наскрізною — головною — дією твору, уміння будувати цю композицію, керуючись ідейним і суспільним значенням майбутнього спектаклю, уміння в ім'я великої суспільно-значущої ідеї трактувати образи дійових осіб та події п'єси — усі ці чудові якості *режисера-творця спектаклю* можна було з цілковитою очевидністю спостерігати на постановках Станіславським нових п'єс радянських авторів.

Яскраво виявилося це, наприклад, у розмові Станіславського перед початком роботи МХАТ над спектаклем «Земля» (за романом М. Вірти «Самотність»).

Взимку 1937 року ми з Л. М. Леонідовим, який разом зі мною був режисером спектаклю, прийшли до К. С. Станіславського на квартиру, щоб розповісти йому про свої плани інсценування романа.

— Мені не доведеться зустрічатися з вами в роботі над задуманим вами спектаклем, — сказав нам Станіславський, — сили

мої меншають з кожним днем. Керівництво постановкою взяв на себе Володимир Іванович. Але я прочитав гранки романа «Самотність» і переглянув передбачуваний план інсценізації. Може вийти великий спектакль. Шкода, що дія його відбувається за перших років революції. Та, знаючи російське село, я думаю, що багато які питання, зачеплені в романі, прозвучать сучасно і для сьогоднішнього дня. Чи можемо ми сказати, що серед селян-колгоспників уже зникли всі рештки власництва?.. Навряд. Значить, суперечка двох братів про землю, про куркуля прозвучить і сьогодні. А поняття «моє», «твоє» і «державне», навіть у розмірі *своєї* садиби, *своєї* землі під город і сад, гадаю, ще довго затемнюватиме те соціалістичне поняття власності і особистої праці, яке несе в сучасне село радянська влада. Чудова мова автора. Дуже яскраві образи.

Раджу вам — не полінуйтесь: з'їздіть на місце дії антоновського заколоту. Прийом не новий, як ви самі знаєте, для МХАТ, але дає він завжди багато для режисера й акторів. Візьміть із собою групу виконавців головних героїв п'єси. Хай подихають повітрям тих місць. Подивляться на обличчя селян, послухають їхню мову.

Не робіть картини прийому ходаків Леніним, хоч історично ви маєте на це право. Такий випадок, я знаю, насправді був. Але хто у нас зіграє Леніна — не уявляю. Портретною схожістю тут не відбудешся. Потрібне повне й глибоке проникнення в думки Леніна, уміння жити ними і донести їх до залу...

Я б порадив надіслати ходаків до Леніна і потім улаштувати їм зустріч з односельчанами — розповідь про Леніна, про відвідання ними Москви. У розповіді актор може й повторити будь-яку фразу розмови з Леніним, і кожен перепитати його може про найважливіше для себе. А дух Леніна немовби відбитим світлом осяє цю сцену.

Картину в штабі Листрата я грав би в теплушці. Так би мовити, штаб на колесах. Весь час готовий до руху.

Фінал у п'єсі повинен бути суворий. Нехай Сторожев навіть утік. Це означатиме, що боротьбу з куркульством ще не закінчено.

А в цілому дуже захоплива робота. Так, тепер політика радянської влади здобула цілковиту перемогу на селі. Але як до цього прийшли?

Треба зробити хорошу розповідь Листратові про ті бої під Царицином, якими керував Сталін. Адже це теж був «бій за землю». За свободу Росії. Дух Леніна і Сталіна повинен віяти над цією п'єсою. Заздрю вашій майбутній роботі.

Це вже буде до кінця політичний спектакль, створений мистецтвом МХАТ — правдивим, реалістичним. Ми тепер театр імені Максима Горького. Це накладає на нас велику відповідальність. Наші спектаклі повинні стати більшими щодо подій, глибшими думкою. У них житиме й втілюватиметься на сцені «горьковське» начало у МХАТ.

Приходьте частіше. Я нудьгую без театру, без усіх вас. Іменно без усіх: і старих і молодих. Мені хочеться знати все, що робиться в театрі, щодня й щогодини. І що робиться в усій нашій країні, і навіть в усьому світі. Такий став допитливий і цікавий на старості літ! Одно слово, бажаю щастя, не забувайте старика!

Це останнє побачення з Станіславським я згадую завжди, коли чую обивательську вигадку про якусь «відірваність» Костянтина Сергійовича від життя, особливо за його останніх років.

Політика, громадське життя, інтереси Батьківщини і народу гаряче хвилювали і заповнювали його. І не раз він висловлював свої думки на сторінках нашої преси з питань, що гостро хвилювали всю Радянську країну.

Станіславський вважав появу актора на сцені в будь-який день і вечір за *найвідповідальніший творчий акт*. Здоров'я не дозволило йому спробувати свої акторські сили в нових п'єсах молодої радянської драматургії і обмежило його акторську діяльність у старому репертуарі. Але Фамусов, Сатін, Гаєв, Вершинін, Астров, Шабельський, Ракітін, Абрєзков, Крутицький, Штокман, Арган, Ріппафрата показали нам сценічне мистецтво великого російського актора Станіславського, національні особливості його майстерності.

Виконуючи заповіт Щепкіна «йти від життя», Станіславський усю свою творчість актора підкорив цій чудовій вимозі. Його персонажі дихають повним, глибоко сприйнятим життям, навіть коли вони зачіпають тільки його частковості.

Цілковите *перевтілення* на сцені в образ драматурга і той вогонь внутрішнього життя, яким російські актори освітлювали своїх героїв зсередини, є найхарактернішою рисою Станіславського.

Цій найблагороднішій властивості російського актора — «жити на сцені» — Станіславський присвятив усю свою чудову систему акторського виховання — *систему переживання, систему перевтілення,* таку протилежну системі *удавання,* прийняту за істину прославленими майстрами західного театру.

Для оволодіння внутрішньою й зовнішньою професіональною технікою Станіславський пропонував акторові повсякчас працювати над собою, вправлятися, робити щоденний тренаж, або, як він говорив, «туалет» актора.

Творче самопочуття, в якому слід перебувати акторові і режисерові, працюючи над роллю й п'єсою, з'явиться тільки в результаті такого безперервного, виконуваного протягом усього життя тренажу. В створенні нових, кращих засобів і вправ для такого тренажу Станіславський-режисер був безмірно винахідливий.

Він вимагав від актора вичерпного вивчення всіх пропонованих обставин п'єси та ролі, безперервного спостереження життя, знання законів природи, виховання в собі як в артисті-художникові всіх рис образу-характеру, включаючи будь-яку зовнішню

характерність образу. Він пропонував вивчати до кінця природу будь-якого людського почуття, уміти викликати його в собі як в художникові, уміти володіти, розпоряджатися ним, бути господарем своїх почуттів і відносин на сцені.

Він вимагав уміння ідеально робити на сцені будь-які фізичні дії, справедливо твердячи, що фізична дія — найкращий провідник до почуття. Пропонуючи починати шукати сценічний образ «від себе», він, однак, вимагав цілковитого *перевтілення* актора в образ дійової особи.

Володіння простими, первісними елементами його системи (спілкування, увага, свобода м'язів, віра й наївність) він вважав обов'язковою якістю акторської внутрішньої техніки (або психотехніки, як він любив іноді говорити), якістю, що сама собою розумілася. Але він ніколи не вважав ці елементи системи підсумком і вершиною акторської майстерності.

Як режисер і художник він був гранично суворий до самого себе і вимагав такого ж суворого ставлення до себе від своїх учнів і послідовників.

Його безжальна самокритичність загальновідома, вона проходить червоною ниткою крізь усе його життя, крізь усі його книги. Чудовий режисер, блискучий педагог, він прагнув обгрунтувати свою практичну діяльність у театрі теорією, віддаючи в останні роки свого життя величезну увагу особистим записам, фіксації своїх занять, дбайливо обробляв свої статті з питань мистецтва, склав великий план наукових книг з питань акторської майстерності та режисури.

Підступам формалізму в радянському театрі Станіславський ясно й чітко протипоставив *реалізм* як основу російського театрального мистецтва, рішуче відкинувши всі трюкацтва й уявні нововведення формалістів. Він суворо засудив і свої помилки за передреволюційного періоду, в епоху пишного розквіту символізму та різних декадентських мудрувань.

Реалізм Станіславського, як він сам говорив, ішов від чистих і благородних поглядів на завдання мистецтва Пушкіна, Гоголя, Щепкіна, Островського. Реалізм у театральному мистецтві Станіславський розумів як *органічний зв'язок* твору сценічного мистецтва — *спектаклю — з життям,* з навколишньою дійсністю в усіх її проявах.

І він наполегливо і часом болісно для себе й для тих, з ким він працював, шукав законів, які допомогли б цьому органічному життю виникати *з волі* художника на сцені радянського театру. Він прагнув знайти найглибше коріння творчих процесів у режисурі і майстерності актора, виявити *джерела творчості актора й режисера.* Звідси і бере початок його прагнення створити *нову техніку акторської і режисерської майстерності.*

З особливою любов'ю й увагою ставився він до радянської молоді. «У нашій країні створено блискучі умови для розквіту мистецтва»,—писав К. С. Станіславський, у своєму зверненні до

Ленінсько-Сталінського комсомолу в день його двадцятирічного ювілею.

«Справа за нами, майстрами мистецтв, і особливо за радянською молоддю. Молодь повинна не лише опанувати все, що створила стара культура, але й піднести культуру на нові висоти, які були недоступні людям старого суспільства...

Нехай наша молодь привчить себе до терпіння в роботі, якщо треба, до найдрібнішої і чорнової, і нехай молоді актори знають і пам'ятають, що вони щасливці й улюбленці долі, бо їм дано виняткові можливості для роботи. Треба міцно пам'ятати, що наше мистецтво колективне, в ньому всі залежать один від одного. Кожна помилка, недобре слово, плітки, пущені в колектив, отруюють усіх і того, хто пустив цю отруту...

Лише в атмосфері любові і дружби, товариської справедливої критики і самокритики можуть рости таланти.

Колектив з кількох сотень чоловік не може згуртуватися, триматись і міцніти тільки на основі особистої взаємної любові і симпатії всіх членів. Для цього люди надто різні, а почуття симпатії нестійке й мінливе. Щоб спаяти людей, потрібні більш ясні й міцні основи, а саме: ідеї, громадськість, політика»... [1].

Цими проникненними словами К. С. Станіславського, зверненими до радянської театральної молоді, мені хочеться закінчити книгу про ті режисерські уроки, які дістала від геніального вчителя театру молодь МХАТ, що прийшла на сцену в перші роки після Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. «Искусство», 1951.

[1] К. С. Станиславский. Боритесь за крепкий, дружный коллектив. Сборник «Молодые мастера искусства». «Искусство», 1938, стор. 13—14.

М. М. Кедров

Народний артист СРСР Михайло Миколайович Кедров (нар. 1893 р.) — головний режисер Московського Художнього академічного театру ім. Горького.

Після закінчення московської театральної студії ім. Грибоєдова М. Кедров 1922 р. починає працювати у МХАТ як актор і режисер. Величезне значення мала для нього участь у виставах театру, що здійснювались під керівництвом К. С. Станіславського, та робота в музичній студії, керованій ним же. «Кожна зустріч-бесіда з великим майстром збагачувала мене не тільки практичним і теоретичним досвідом, але й потоком цікавих думок про мистецтво», — згадував пізніше М. Кедров. Саме під впливом Станіславського та Немировича-Данченка складалась його реалістична майстерність, його художній світогляд.

Талановитий актор, Кедров створив на сцені МХАТ чимало глибокозмістовних різноманітних образів у радянських п'єсах та в творах класичного репертуару: китаєць Сін-Бін-у («Бронепоїзд 14—69» Вс. Іванова), Мирон Горлов («Фронт» О. Корнійчука), Захар Бардін («Вороги» М. Горького), Тартюф («Тартюф» Мольєра), Андрій Прозоров («Три сестри» А. Чехова), Манілов («Мертві душі» за Гоголем), Симеонов-Пищик («Вишневий сад» А. Чехова).

Але ще більше відомий М. Кедров як видатний режисер. Ним здійснені такі значні постановки, як «Вороги» М. Горького (під керівництвом Немировича-Данченка, 1935 р.), «Тартюф» Мольєра (закінчення постановки, розпочатої Станіславським), «Дядя Ваня» (1947 р.), «Російське питання» К. Симонова (1947 р.).

За вистави «Глибока розвідка» О. Крона (1943 р.), «Зелена вулиця» (1949 р.), «Чужа тінь» К. Симонова (1950 р.), «Плоди освіти» Л. Толстого (1952 р.) Кедров удостоєний Сталінських премій.

У своїй режисерській і педагогічній роботі Кедров наслідує й розвиває настанови Станіславського та Немировича-Данченка, продовжує розробку й вдосконалення системи Станіславського, зокрема заповіданого ним так званого методу фізичної дії в роботі актора. «Не можна бути учнем К. С. Станіславського, якщо не йти весь час вперед. Станіславський завжди кликав нас до безперервного вдосконалення. І система його, з моєї точки зору, є не пройденим етапом, а *свердлом у майбутнє*. Щоб правильно користуватися цим майбутнім, треба бачити, куди спрямоване його вістря», — говорив М. Кедров на вечорі спогадів про К. С. Станіславського у дні 50-річного ювілею МХАТ.

Творчі досягнення МХАТ у розробці й вдосконаленні спадщини К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка М. М. Кедров висвітлює в ряді теоретичних статей. Найзначніша з них — «Зберігати спадщину Станіславського — це значить розвивати її».

СПАДЩИНА СТАНІСЛАВСЬКОГО

Коли ми говоримо про спадщину К. С. Станіславського, ми повинні мати на увазі не лише його літературні праці, теоретичні висловлювання й виступи, але насамперед той новий реалістичний напрям у сценічному мистецтві, який він утверджував у теорії і практиці своєї роботи. Цей напрям, спираючись на кращі традиції російського реалістичного мистецтва, був звернений до того нового, передового, що його несло в собі сучасне життя. В його основі лежить прагнення мистецтва великих думок, глибокої життєвої правди, щирості і простоти людських переживань.

Щождо системи, то вона є відображенням його творчих шукань і може бути до кінця зрозуміла лише за умови розгляду її в тісному зв'язку з творчою практикою.

Говорити про новий метод Станіславського поза зв'язком його з творчою практикою і особливо тією, яка існує в Художньому театрі, це значить говорити про метод відірвано, не враховуючи того, що він є не лише теоретичним документом, а насамперед творчим методом створення художніх творів.

«...в моїх думках, — писав Костянтин Сергійович, — Художній театр невіддільний від «системи Станіславського».

«Ця система не естетичний трактат, а техніка театрального мистецтва», як вірно вказує Станіславський. Вона весь час зростала, розвивалась, набирала дедалі досконаліших форм. Тому найважливіше для нас — не буква системи, а та спрямованість його творчих шукань, яка відкриває перед нами необмежені можливості розвитку нашого мистецтва і в той же час не дає нам зупинятись у своїй творчості.

Велич Станіславського полягає в тому, що він указав нам шляхи практичного здійснення того могутнього, дійового мистецтва, яким є мистецтво соціалістичного реалізму.

Щоб зрозуміти спадщину Станіславського, не можна не враховувати і самої особистості Костянтина Сергійовича, його якостей передової радянської людини, його якостей художника-патріота, невтомного шукача нових шляхів у мистецтві. Він весь час перебував у русі, в розвитку, в невпинному прагненні вдосконалення. «...для мене й для багатьох з нас, що завжди дивляться вперед, — писав він, — здійснене сучасне найчастіше здається вже застарілим і відсталим у порівнянні з тим, що ми вже бачимо як можливе» («Моє життя в мистецтві»).

Ці якості передової людини-художника прагнув прищепити своїм учням Станіславський. Він закликав нас ніколи не заспокоюватись на досягнутому, постійно шукати нових можливостей розвитку свого мистецтва, виступати з творами, які відповідали б вимогам радянського народу.

«Кажучи про додержання основ нашої театральної творчості, — писав він, — я маю на увазі не консервування досягнутих результатів техніки та майстерності, а навпаки, розвиток і застосування їх...»

Займатися мистецтвом, за Станіславським, «з повернутою назад головою» не можна. Треба творчо освоїти все те, що він дав нам, і сміливо рухатися вперед. Цього чекають від нас народ, партія... До цього зобов'язує нас становище учнів Станіславського.

За життя К. С. Станіславського поняття учня й вчителя — це поняття про те, що один вчить, а другий вчиться. Але коли вчитель залишає нас, то обов'язок учнів — вести і продовжувати той напрям у мистецтві, який створив їхній учитель, не лише зберігати його, не перетворювати в музей, а розвивати і вдосконалювати. Називатися учнем Станіславського тільки тому, що ти колись учився в нього, тепер уже не можна...

«... «учні» охороняють спадщину, — писав В. І. Ленін, — не так, як архіваріуси охороняють старий папір»[1].

«Охороняти традиції, — каже Станіславський, — значить давати їм розвиток, — бо те, що геніальне, потребує руху, а не академічної нерухомості. Геніальне насамперед життєздатне».

Щоб успішно виправдовувати назву учнів Станіславського, яка зобов'язує нас, ми повинні розглядати його систему не як догму, а як керівництво до дії, бачити в ній не зведення правил, а насамперед живе творче начало, звернене в майбутнє. Тим більш, що система являє собою безперервний процес шукань, розвитку пізнання законів творчості органічної природи артиста. У своєму формуванні система пройшла великий складний шлях, який відбиває різні етапи творчих шукань геніального майстра. Між системою 1918 року і системою 1938 року така ж різниця, яка існує між людиною, що тільки-но вступає в життя, і людиною, яка досягла певної зрілості. Хоч це одна й та сама людина, але на якісно різних етапах розвитку. Станіславський створив свою систему з органічною потребою зростання. Тому брати положення системи 1918 року і з їх допомогою спростовувати все те, чого вчив Станіславський за останні роки життя, як це роблять деякі противники методу, — це значить стояти не обличчям, а потилицею до поступального розвитку системи.

Любителям підходити до нового з міркою минулого не завадило б нагадати слова товариша Сталіна: «щоб не помилитися в політиці, треба дивитися вперед, а не назад»[2].

Ці чудові слова вождя мають безпосереднє відношення до мистецтва, де, як і в політиці, треба також дивитися вперед, а не назад. Інакше митець рискує втратити дорогоцінне почуття нового і зупинитися в своїй творчості. Таких сумних прикладів, на жаль, немало в нашій галузі.

Трудність боротьби за справжню реалістичну спадщину Станіславського полягає в тому, що багато які учні Станіславського, що були з ним у різний час, виносили з театру систему на тому

---

[1] В. І. Ленін. Твори, т. 2, стор. 474.
[2] Історія ВКП(б). Короткий курс, стор. 104.

рівні її розвитку, який вони заставали. Але те, що було одним з етапів на шляху Станіславського до більш досконалого пізнання творчого процесу, стало для багатьох його учнів кінцевим пунктом їх розвитку. Звідси утворилась велика кількість всіляких тлумачів та інтерпретаторів системи, які на різні лади вульгаризують його вчення. Замість того, щоб зрозуміти творчі ідеї Станіславського в їх розвитку, становленні, вони тягнуть назад самого Станіславського до давно пройдених етапів системи, які сам творець системи вважав застарілими, такими, що не відповідають його новим поглядам у мистецтві...

Для нас, працівників Художнього театру, найголовнішим, відправним моментом у розумінні спадщини наших учителів Станіславського й Немировича-Данченка є їхнє вчення про зверхзверхзадачу, тобто про той бік творчості, який робить наше мистецтво сучасним і несе його в майбутнє. Якщо зверхзадача охоплює ідею п'єси і спектаклю, то зверх-зверхзадачею нашої творчості є створення актором громадсько-політичної ролі театру в будівництві нового комуністичного суспільства. Воно зв'язане з служінням митця своєму народові, своїй Батьківщині.

Лише тоді наша творчість буде близькою й потрібною народові, коли вона буде пройнята цією високою метою. Ця сторона нашої творчості безпосередньо зв'язана з світоглядом, з мисленням митця. Без неї не може бути повноцінним учення Станіславського про зверхзадачу.

Тому саме серце, сам мозок, саме мистецтво радянського актора повинні бути сучасними. Митець мусить бути сучасним, інакше він не служить тій меті, заради якої він покликаний творити.

Для цього він повинен добре знати життя, нові якості і риси радянських людей, розуміти спонукальні мотиви, що визначають вчинки і характер сучасної людини.

Відомо, що радянська людина виходить з цілком інших передумов, ніж людина старого, буржуазного світу. В неї інша будова мислення, інша психіка, інша спрямованість у житті. Щоб створити живий образ сучасника, треба добре його знати. Глибоке знання життя — це головне, що робить митця сучасником.

«Без цього наша творчість, — каже Костянтин Сергійович, — буде сохнути, вироджуватися в штампи».

Велич Станіславського в тому, що в усіх своїх творчих шуканнях він завжди йшов від життя, від розуміння сучасної людини, її внутрішньої духовної суті.

На всіх етапах його шукань вирішальними завжди були ідейна сторона мистецтва, розкриття «життя людського духу», як він висловлюється. Заради цієї мети був створений Художній театр, який, за думкою його засновників — Станіславського й Немировича-Данченка, мав бути першим моральним загальноприступним

театром, створеним не для розваги буржуазії, а для того, щоб нести прогресивні ідеї в народ, рушити вперед розвиток культури. Тому не випадково з самого початку театр звернувся до передової сучасної драматургії Чехова й Горького, яка відбивала думи, настрої і сподівання російського народу.

Поза ідейним змістом Станіславський не мислив мистецтва. Він вважав, що не можна говорити про мистецтво, коли позбавити його того, що становить головну суть мистецтва, його душу.

Для нас, учнів Станіславського й Немировича-Данченка, питання ідейності мистецтва — це питання суті нашої творчості, питання життя кожного митця, який працює в сучасному театрі.

Але говорячи про ідейність як основу мистецтва, ми не повинні забувати, що ідея не є привілеєм лише актора чи режисера. Вона лежить у суті життя кожного свідомого радянського громадянина. Як митці ми виступаємо лише тоді, коли втілюємо ідею п'єси в матеріалі свого мистецтва. Ми втілюємо ідею драматичного твору в спектаклі через творчість актора, режисера, художника, через складну й досконалу форму театрального мистецтва. Тому для нас далеко не байдуже, якими способами і прийомами ми втілюємо ідею в спектаклі. Ці засоби можуть збіднювати, спотворювати ідею і можуть найбільш переконливо й глибоко розкривати її.

Заслуга Станіславського й Немировича-Данченка в тому, що на відміну від старих театральних вистав, які будувалися з розрахунком на окремих виконавців, без достатньої уваги до загального ідейного звучання твору, вони вперше вказали нам найбільш досконалий спосіб донесення ідеї в спектаклі. Для цього створювалось складне мистецтво побудови спектаклю як єдиного цілісного художнього твору, вдосконалювалась акторська майстерність, створювалось режисерське мистецтво, яке стало розквітати з часу Станіславського й Немировича-Данченка...

Наша партія безустанно закликає нас удосконалювати свою майстерність. Щоб виконати це завдання, ми повинні повести рішучу боротьбу з безтурботним, аматорським ставленням багатьох акторів і режисерів до своєї професії, покінчити з шкідливою теорією про те, що акторові на сцені потрібні лише талант і натхнення, а все інше прийде само собою. Радянському акторові потрібна і передова досконала сценічна техніка втілення наших ідей у мистецтві.

Деякі товариші, побоюючись, як видно, що розмови про нашу професіональну майстерність можуть відвернути актора від ідейної суті твору, пропонують нам покласти в основу нашої творчості режисерський задум спектаклю.

Звичайно, режисерський задум — це те, без чого не може обійтись жоден спектакль. Перш ніж щось втілювати, треба добре зрозуміти ідею твору, мати свій підхід до п'єси. Визначаючи всю важливість і значення режисерського задуму, я в той же час хочу сказати, що наявність одного хорошого задуму не вирішує

ще успіху справи. Глибокий, цікавий режисерський задум — це лише початкова стадія роботи над п'єсою. Відомо, що художній твір — це не тільки те, що я задумав, але й те, що я зумів здійснити в результаті творчості. Багато які з режисерів прекрасно й захоплююче говорять про свій задум, але це не перешкоджає їм ставити погані спектаклі. Те, що вони легко вкладають у словесні формулювання, не завжди піддається творчому втіленню. Для цього їм часто невистачає уміння, техніки, майстерності і педагогічного таланту в проведенні цього задуму через творчість актора, художника і т. д.

Тому глибоко правий Станіславський, який учив нас, що чим глибший і багатший ідейний задум митця, тим тонша й досконаліша повинна бути наша творча техніка втілення його.

Для нас втілення ідейного задуму грунтується на співтворчості режисера й актора.

Це вимагає від режисера уміння розмовляти з акторами не науковими формулами, а їх творчою мовою. На жаль, у нас ще немало режисерів, творчий процес яких не йде далі мозкових центрів.

Станіславський, прагнучи великих сучасних ідей, в той же час усе життя шукав і найбільш досконалих засобів втілення їх у театральному мистецтві. Щоб створений ним реалістичний напрям не стояв на місці, він шукав могутніх засобів, ухопившись за які ми могли б продовжувати його справу, вдосконалювати і поглиблювати своє мистецтво.

Це шукання твердої основи акторської творчості проходило червоною ниткою через усю його діяльність.

Щоб знайти ці опорні моменти, на яких можна будувати мистецтво, Станіславський пройшов великий шлях шукань. Його цікавило питання, з якого боку найдоцільніше підійти до ролі, щоб розмотати складний клубок внутрішнього людського життя, збагнути складність характеру, в якому є і пристрасність думки і тонкість почуття, різноманітна палітра душевних переживань, тобто сукупність усіх тих якостей, що роблять людину живою.

Станіславський пробував проникнути в людську психіку через зовнішню характерність, через думку, через почуття, через організацію своєї волі («я хочу») і т. д. Це допомогло на якийсь період рушити наше мистецтво вперед, але це не могло бути тією основою, на якій можна побудувати науковий підхід до творчості.

Станіславський переконався, що ці засоби не настільки досконалі, щоб ними міг користуватися актор. Навпаки, тут не актор володіє засобами, а скоріше самі засоби тримають у своїй владі актора.

Був період у розвитку системи, коли намагались відчути внутрішній світ людини через уловлювання найтонших настроїв. Цей прийом досягнув великого успіху в перших постановках чеховських п'єс, але не тому, що він був досконалий, а тому, що

той світ і ті люди, яких зображували в цих п'єсах, були близькими і зрозумілими кожному виконавцеві. «Тому досить легко, — писав Немирович-Данченко, — було знайти ту особливу атмосферу, яка становить головну принадність чеховського спектаклю».

Станіславський, як геніальний художник, не міг не відчути, що та техніка настроїв, психологічних пауз, півтонів і т. ін., яка створювалась, виходячи з завдань розкриття чеховських людей з їх пасивним споглядальним ставленням до життя, з їх мріяннями про те, що буде через двісті, триста років, непридатна для зображення нових людей, які здійснили революцію і будують нове, соціалістичне суспільство. З'явились нові люди, яких треба по-новому розкривати в мистецтві.

Під впливом революції Станіславський прийшов до нового розуміння життя, яке будує весь народ і де цінність кожної людини визначається мірою її участі в побудові комуністичного суспільства, коли кожна людина сприймається насамперед як людина, що бореться за щастя своєї Батьківщини і домагається практичною діяльністю здійснення свідомо поставлених цілей.

Герой став героєм не лише завдяки його особливим, яскраво вираженим індивідуальним якостям, а насамперед тому, що він ідейно живе тим, чим живе весь наш народ. Тому зараз уже недосить дивитися на нього лише з точки зору того, як він цікаво говорить або тонко почуває, які плекає надії і т. ін. Це значить відстати від життя. Ми повинні судити про людину не з її красивих слів, а з її діла.

З цього не виходить, що зникли думки, темперамент, переживання. У кожної людини є свої радощі, свої печалі. Але шлях, яким іде радянська людина, вимагає від неї, щоб вона в першу чергу була дійовою людиною, а не лише співчуваючою або зайнятою внутрішнім самоспогляданням.

Не можна зрозуміти радянську людину без врахування того, що вона робить, шукати в ній ті чи інші якості, достойності чи хиби, її думки, почуття, переживання поза конкретною участю її в самому житті.

Станіславський, як чуйний художник, не міг не помітити тих змін, які сталися у сучасній людині, не міг не бачити того життя, яке живило його як митця, не міг залишатися на становищі стороннього спостерігача того, що відбувалося навколо нього. Нове життя, нові ідеї владно опанували думки і душу великого майстра.

Опанування передового революційного світогляду примусило Станіславського переглянути старі засоби творчості і знайти нові шляхи в акторському мистецтві.

Це нове в галузі сценічного мистецтва Костянтин Сергійович умовно назвав «методом фізичних дій», не раз застерігаючи при цьому, що така термінологія неточна. Цей термін зовсім не по-

кривае всього змісту нового відкриття Станіславського. Відомо, наприклад, що на репетиціях він називав фізичною дією також словесну дію, хоч вона цілком стосується внутрішньої, психологічної сторони творчості актора.

По суті це психофізична дія, але, побоюючись, що підкреслювання внутрішньої психологічної сторони дії може привести до того, що актор почне зображати образ, почуття, психологію, він називає його «методом фізичних дій».

При всіх недоліках цього терміну в ньому є, можливо, те позитивне, що він, наче рибу на блешню, ловить людей невдумливих, поверхових, які задовольняються зовнішньою, результативною стороною мистецтва і нездатні глибоко вникнути в суть справи. І хоч Станіславський попередив, що це — неточна назва методу, вони в своїх запереченнях намагаються вхопитись саме за неї.

Ми зберегли назву цього методу тому, що вона йшла від Станіславського і в нашій практичній роботі завжди розумілась правильно. Але, на жаль, ми не врахували, що поза стінами нашого театру цей умовний «робочий» термін перетворився в деяку суть самого методу. Через нього намагаються зрозуміти сутність методу і тим самим легко стають на шлях спрощеного, вульгарного тлумачення його.

Але нас зараз цікавить не стільки термінологічна сторона питання, скільки сутність самого методу.

Тут дуже важливо відзначити, що головна ідея цього методу, основана на розумінні єдності фізичного й психічного життя людини, була підказана Станіславському матеріалістичним ученням І. П. Павлова. У своїх останніх шуканнях він спирався на наукові досягнення школи І. П. Павлова і використав їх як відправні моменти для розроблення нових шляхів акторської творчості.

Станіславському спало на думку: чи не можна до опанування внутрішнього життя ролі підійти з боку зовнішнього, матеріального її прояву, тобто через логіку дії, поведінки людини, і ухопившись за неї, як за ниточку, розплутати весь складний клубок людських відносин.

Ще А. П. Чехов писав: «Психічні явища надзвичайно подібні до фізичних, не розбереш, де починаються перші і кінчаються другі» [1].

Використовуючи нерозривний зв'язок між фізичною й психічною стороною в творчості, Станіславський намагається через фізичну лінію дії проникнути в тонкі внутрішні переживання.

Перевага такого підходу до творчості полягає, на думку Костянтина Сергійовича, в тому, що фізичну дію легше схопити, ніж психологічну, вона доступніша, ніж невловимі внутрішні відчування: вона зручніша для фіксування, вона матеріальна, її видно.

[1] А. П. Чехов — О. С. Суворіну. 7 травня 1889 року.

У галузі фізичної дії, каже він, ми більш у себе вдома, ніж у галузі невловимого почуття. Тут ми краще орієнтуємось, тут ми знахідливіші, впевненіші, ніж у галузі внутрішніх елементів, які важко вловити і фіксувати.

Разом з тим фізична дія зв'язана з усіма іншими елементами. Справді, немає фізичної дії без хотіння, прагнення, вимислу уяви, в якій не було б тієї або іншої мислимої дії; не повинно бути на сцені і фізичної дії без віри в її справжність, а отже, і без відчування в ній правди.

Усе це свідчить, говорить він, про близький зв'язок фізичної дії з усіма внутрішніми елементами «самопочуття» актора.

Цей зв'язок фізичної і психічної сторони життя людини, зв'язок зовнішнього й внутрішнього, є законом самої природи, який став основоположним у Станіславського.

Серед деякої частини театральних працівників існує погляд, що «метод фізичних дій» не є новим словом не лише в сценічному мистецтві, але навіть і в самій системі Станіславського, оскільки, мовляв, актори ніколи не відмовлялися від використання фізичних дій у своїй творчості.

Звичайно, не можна сказати, що заслуга використання фізичних дій належить цілком Станіславському. В історії театру ніколи не було такого моменту, щоб актори не користувались цими діями. Якщо згадати опис гри знаменитих акторів, то завжди яскравіше й переконливіше виглядає у них опис того, як актор діяв, які він робив фізичні дії в тих чи тих пропонованих обставинах п'єси.

А. П. Чехов, наприклад, дуже багато чого будував у своїх п'єсах на фізичних діях, що, мабуть, також не пройшло поза увагою Станіславського.

Як відомо, сам Станіславський широко користувався цими діями на сцені. Його завжди вабила матеріальна, відчутна сторона творчості.

Але суть питання полягає не в тому, користувались чи не користувались раніше актори і зокрема сам Станіславський фізичними діями, а в тому, що розумілося під цими діями. Для цього дуже важливо простежити ставлення до них самого Станіславського на різних етапах його творчості.

Спочатку Станіславський користувався цими діями як засобом, щоб урізноманітити, прикрасити свою гру шляхом обгравання всіляких деталей предметів на сцені. Фізичні дії розглядались як доповнення, свого роду ілюстрація, до переживань артиста.

Надалі Костянтин Сергійович переконався, що по-справжньому виконана фізична дія на сцені породжує «живе око» в акторі, тобто викликає вірне сценічне самопочуття. Воно таїть у собі силу, яка може оживити акторське виконання. Тоді у нього виникла думка використати ці дії як те, що він називає в своїй системі пристосуванням.

І, нарешті, настав момент, коли Станіславський відчув усю

живлющу творчу силу цих дій і став намагатись використати їх як засіб для проникнення в складність внутрішнього психічного життя людини, а не лише як момент, що підкріплює гру актора. Перед ним постало питання: чи не можна з допомогою фізичних дій, вірно підібраних, організованих у логічній послідовності і спрямованих на здійснення певної мети, знайти ключ до ролі, створити щось подібне до партитури дії, яка допоможе викликати в акторі відповідний внутрішній стан.

У результаті багаторазових творчих спроб Станіславський переконався, що логіка й послідовність дій неминуче викликає логіку й послідовність почуттів. «Якщо до кінця правдиво щось робити, — каже він, — то відчувати інакше неможливо».

Це надзвичайно важливе для творчості відкриття примусило його подивитись на ці дії не як на допоміжний технічний прийом, а як на новий спосіб вирішення найважливішого творчого завдання.

Звернення до фізичної сторони побудови логіки дії ролі означало для нього знаходження твердої матеріальної основи творчого процесу актора, нащупування нових шляхів створення спектаклю й ролі. Тому не випадково він назвав усе це своїм відкриттям, новим методом, вбачаючи в ньому дещо більше, ніж простий технічний прийом чи лише засіб звільнення актора від м'язового «затиску», як це помилково думають противники методу.

Новий матеріалістичний підхід Станіславського до вирішення хвилюючого його завдання примусив його по-новому подивитись на творчий процес актора. Для буржуазно-ідеалістичного мислення типове розглядання тих сторін людського життя, які ізолюють нас від оточення і заводять у внутрішній світ людини, в її переживання. Нове, що було підказане Станіславському життям, полягало в тому, щоб розглядати людину не як відособлену, замкнуту в собі індивідуальність, а як істоту громадську, нерозривно зв'язану з навколишнім світом.

З цього вірного матеріалістичного розуміння людської суті випливав і інший, не менш важливий для нашого мистецтва висновок, який полягав у тому, що корені, які живлять переживання актора на сцені, треба шукати не всередині, а зовні образу, в його зв'язках і взаємодії з оточенням, бо та частина, яка живе в людині, може виникнути, лише діставши заряд іззовні.

Матеріалістична теорія вчить нас, що наші відчування й уявлення є психологічний процес, який виникає в результаті впливу зовнішнього матеріального світу на наші органи почуття. Отже, джерело відчувань, що викликає в нас той чи інший емоційний психологічний стан, лежить не всередині, а зовні нас. На нього й повинна бути в першу чергу спрямована наша увага.

Але між впливом на нас у житті і впливом на сцені є істотна різниця. У житті навколишній світ впливає на нас безпосередньо, тоді як на сцені ми самі повинні створювати це життя і по-

вірити у правдоподібність свого вимислу. Лише в такому разі створений нашою уявою світ впливатиме на нашу творчу свідомість і психіку.

Ми ж часто прагнемо викликати на сцені в собі потрібні для нас переживання, не створивши об'єктів поза нами. Ми прагнемо вловити невловиме, не розуміючи, що воно є наслідком того складного життєвого комплексу, який випав з кола нашої уваги. Ми шукаємо думки, почуття ролі у відриві від тих причин, які їх породжують у людині. Виходить щось подібне до рослини, позбавленої коріння. Звідси виникає той неправдивий, нікуди не спрямований акторський темперамент, який не має нічого спільного з живими людськими переживаннями.

Товариш Сталін вчить нас, що «тому, що діється в нашій голові, передує відповідна матеріальна зміна, тобто те, що діється поза нами...» [1].

З цього виходить, що коли ми хочемо, щоб у нас органічно виникали в процесі творчості думки, почуття, ми повинні створити для цього відповідне живильне середовище, не ізолювати себе, а бути у взаємодії з навколишнім світом.

Лише можливість пов'язати себе з зовнішнім світом, сприйняти цей світ і вплинути на нього є, на наш погляд, справжнім шляхом до соціалістичного реалізму.

Кожна жива істота діє й взаємодіє з оточенням, і цей закон органічної природи є основою, на якій будується жива людина в мистецтві. Якщо це є основою нашого мистецтва, то звідси випливає необхідність дійової побудови ролі, складається той новий підхід до творчості, який, через відсутність більш вдалого терміну, Станіславський назвав «методом фізичних дій».

Це метод, яким можна розкрити ідею п'єси, і метод, яким можна втілити цю ідею в спектаклі.

Скульптор втілює ідею в камені, художник — у фарбах, музикант — у звуках, актор — у дії. Іншого способу втілити ідею, як у дії, що відбувається на сцені, — немає в мистецтві театру. Якщо актор промовляє лише слова на сцені чи лише переживає, то це ще не є театральне мистецтво. Головною, відмінною ознакою нашого мистецтва є дія. У театрі тільки та ідея стає художньо переконливою, яка виражена через дію, через боротьбу протилежних начал. Всяка недооцінка дійової природи сценічного мистецтва послаблює силу нашого впливу на глядача.

З точки зору даних сучасної науки дію треба розуміти дуже глибоко. Вона включає в себе всю складну психіку людини і спрямована на здійснення конкретної мети. І зрозуміти складність механіки, яка створює дію, очевидно, не кожен ще може, як не кожен може бути музикантом чи художником. Потрібні здібність і вміння вірно знаходити дійову лінію п'єси, так само як художникові — здібність бачити барви, музикантові — чути звуки і т. д.

[1] І. В. Сталін. Твори, т. 1, стор. 306.

Багато плутанини і непорозумінь виникає при виборі дій. Деякі актори і режисери під дією розуміють такі прості фізичні дії, як, наприклад, застругати олівець, протерти окуляри, запалити цигарку, скинути калоші, витерти обличчя хусткою, почухати за вухом і т. ін. Вони бачать суть «методу фізичних дій» в тому, щоб з метою створення життєвої правдоподібності протягти на сцену дрібні побутові дії, які фіксують увагу глядача не на тому, що є головним у даному епізоді п'єси. З такими перекрученнями, на жаль, часто доводиться зустрічатись у творчій практиці.

В одному театрі мені показали п'єсу, поставлену нібито за «методом фізичних дій». Серед інших пісенітниць там була така деталь: у п'єсі мати чекала сина, і режисер сказав, що вони знайшли для цієї сцени хорошу дію: мати чистить картоплю. І чистила вона так добре, що глядачі вже забували про те, що вона чекає сина, і стежили лише за тим, скільки вона начистить картоплі.

Звичайно, це також фізичні дії, але вони не мають ніякого відношення до логіки дії ролі, до ідеї спектаклю. І чим більше актор вносить у свою роль таких дій, тим більше він починає скидатися на обивателя, а не на героя, якого він намагається відтворити. Це убозтво митця, який нічого не бачить з ідеї і «тягне м'язи» щоб створити подобу життя на сцені.

Костянтин Сергійович ніколи не відкидав фізичних дій як пристосування, що може допомогти акторові. Він визнавав, що якась частина фізичних дій, які не виражають безпосередньо ідею, може існувати самостійно, але зводити це в принцип і вважати, що в цьому полягає суть «методу фізичних дій», звичайно, невірно.

Вульгаризатори заявляють, що «метод фізичних дій» має «суто технологічний зміст» і є одним з «практичних прийомів розкриття творчих сил актора», а тому, мовляв, так і слід його розцінювати. Але тоді це також пусті дії, яких можна наліпити скільки завгодно в будь-якій ролі і які тільки гальмуватимуть розвиток п'єси.

Коли ми говоримо про фізичні дії, то маємо на увазі ті дії, без яких не може бути здійснена ідея п'єси. Як відомо, ідея п'єси виявляється в подіях, в конфлікті, в боротьбі. Щоб виник конфлікт, потрібні дії, без яких не можуть бути здійснені події, що розкривають ідею твору. Ці дії цілеспрямовані, вони виражають думку, ідею автора, але в тій сценічній формі, яка властива нашому мистецтву.

Щоб вірно діяти на сцені, нам неодмінно будуть потрібні думки, наші очі, вуха, нерви, почуття, уява і т. ін. Ми не можемо діяти, позбавивши себе всього цього.

Для нас смисл нового методу Станіславського не в протиставленні духовної і фізичної сторони мистецтва, а в тому, що ми повинні взяти як основний відправний момент нашої творчості, з чого повинні виходити.

Умоглядний митець завжди спиратиметься на те, що йому найбільш приступне: думку, слово. Тому не випадково він протиставить їх дії, весь час запитуючи нас: а де ж у вас думка, де слово?

На протилежність ученню Станіславського про дію як основу сценічного мистецтва, противники методу твердять, що «найкращим засобом для вираження ідеї актора залишається все ж людське слово».

Подібне твердження було б цілком вірним, якби мова йшла не про мистецтво актора, а скажімо, про наукову працю чи літературний твір. У нас, акторів, трохи інший підхід до слова. Для нас «говорити — значить діяти». «Активність, справжня, продуктивна, доцільна дія, — пише Станіславський, — найголовніше в творчості, а отже, і в мові».

На відміну від деяких режисерів Станіславський не тільки не протиставив слово дії, а навпаки, бачив у слові могутній засіб вираження дії. Його слово цікавило як знаряддя впливу на навколишній світ, як момент дійовий. Звідси визнання ним величезної ролі слова у творчості актора.

«Мова є засіб, знаряддя, — пише товариш Сталін, — за допомогою якого люди спілкуються одні з одними, обмінюються думками і добиваються взаємного розуміння» [1].

Всяка спроба розглядати слово поза дією приводить до мелодекламації на сцені, до риторичного розкриття ідеї в спектаклі. Це відбувається щоразу, коли ігнорується дія як основа нашого мистецтва, коли намагаються підмінити її іншими елементами театру. Ось чому правий був Станіславський, який вважав дію найкращим засобом розкриття ідеї в сценічному мистецтві. Це не означає проповіді пантомімічного театру, а це значить, що саме слово мусить стати дійовим на сцені, виражати дію. Тому не випадково Станіславський назвав сценічну мову актора словесною дією.

Коли слово втрачає своє дійове начало і перетворюється лише в засіб виявлення своїх почуттів, то це не той шлях, яким ми йдемо. Ми не проти почуттів, без них не може бути мистецтва, але вони повинні прийти в результаті вірної логіки дій, в тому числі і словесних.

Протиставлення слова дії і визнання його головним засобом вираження ідеї актором має в своїй основі абстрактне, умоглядне розуміння ідеї в драматичному творі, як би від цього не відхрещувались противники методу. Якщо ідеї легко вкладаються в красиві фрази, підігріті акторськими переживаннями, то це не та або, вірніше, не в тій формі виникла в свідомості митця ідея.

Одного разу Костянтин Сергійович дістав книжку, на якій збоку його рукою було написано: «Наскрізна дія—світова скорбо-

---

[1] Й. В. Сталін. Марксизм і питання мовознавства. Держполітвидав УРСР, 1951, стор. 21.

та». Він подивився на запис і сказав: «Яку дурницю я написав». А був період, коли ідею розуміли саме так.

На жаль, з таким далеким від дійсності розумінням ідеї часто доводиться зустрічатись у практиці нашої роботи. Багато які режисери відривають ідею від живої тканини твору, підіймають її у надхмарну далечінь абстракції, а потім вимагають від актора, щоб він дотягнувся до неї.

Але ідея, взята поза конкретним відчуванням життя, в які б красиві, поетичні слова вона не вкладалась, залишається, як правило, в голові актора і не втілюється в дію. В результаті утворюється розрив між задумом і здійсненням. Режисерська розповідь про задум спектаклю виходить набагато яскравіша й цікавіша, ніж сам спектакль.

Для нас, що працюють за новим методом Станіславського, завжди важливо усвідомити ідею не абстрактно, а в тій формі, в якій вона здатна жити і розвиватися в творі, наситити його від початку до кінця. Це зобов'язує нас бачити її не в наукових формулах, а в живому куску життя. В драматичному творі ідея знаходить своє матеріальне втілення в лінії дії, боротьбі, яка є серцем п'єси. Ідея, лише розказана, але не розкрита в дії, виходить за рамки специфіки нашого мистецтва.

Тому нас цікавить усвідомлення ідеї в дії, в події, в боротьбі, в тому клубку складних людських відносин, які містяться в п'єсі. Це те, в чому житиме ідея спектаклю.

Але актор мусить не лише добре усвідомити ідею п'єси, але й довести її до такого відчування, коли вона стане суттю його життя на сцені. Захоплений ідеєю, він почне діяти, втілювати її в сценічне життя. І ось такий ступінь зараженості ідеєю, який переходить у дію, потрібен у драматичному мистецтві.

Ідея, яка проявляється лише в розумі, примушує людину мислити, але не збуджує в ній бажання діяти, боротися, активно втручатись у життя, недостатня, на мою думку, для характеристики сучасного героя.

Вульгаризатори методу вважають, що ідея житиме в образі, а крім того існують ще фізичні дії, які допомагають акторові бути органічним на сцені. Тому, мовляв, давайте приліпимо ці дії до образу, і тоді вийде твір мистецтва.

Для нас фізична дія — це не якийсь «доважок» до ролі, а основа образу. Аналізуючи роль, ми можемо говорити, що ця людина — відстала або передова, добра або лиха, чесна або бувалий пройдисвіт і т. ін. Усе це ми знаємо, але втілювати треба інше.

Якщо ми почнемо втілювати абстрактне поняття передової людини і забудемо про те, що становить суть самої людини, то це неминуче потягне нас на зовнішнє зображення образу. Образ втратить тоді живу людську плоть і перетвориться в предметну ілюстрацію ідеї.

Щоб запобігти цьому, ми повинні цим психологічним людським якостям знайти відповідний матеріальний еквівалент і зро-

бити його предметом нашого втілення. Такою доступною нашому втіленню матеріальною основою образу є справжня, продуктивна, доцільна людська дія, в якій виявляються всі сторони людської особистості.

Якщо ця людина передова, то нас цікавить, як же вона діє, бо її якості передової радянської людини будуть насамперед виявлятися в логіці її поведінки, в логіці дії. Це не означає, що ми повинні вигадати якісь особливі дії і наділити ними зображуваний образ. Ні, ми повинні знайти логіку дії в самій п'єсі, розібратися в лінії вчинків дійової особи: тут вона допомогла товаришам, тут вона зробила подвиг, тут вона викрила бюрократа і т. д.

Ось ця лінія дій, поведінки людини, що розглядається у взаємодії з оточенням, а на сцені — насамперед з партнерами, є для нас тим дійовим стрижнем, який в міру його дальшого поглиблення й розвитку в процесі творчості буде поступово обростати і збагачуватися тією складністю внутрішнього психічного життя людини, яке становить суть даного образу.

«Створюючи логічну й послідовну зовнішню лінію фізичних дій, — пише Станіславський у своїй книзі «Робота актора над собою», — ми тим самим дізнаємось, якщо уважно вникнемо, що паралельно з цією лінією всередині нас народжується друга — лінія логіки і послідовності наших почувань. Це зрозуміло: адже вони, внутрішні почування, непомітно для нас породжують дії, вони зв'язані з життям цих дій»...

Для нас «метод фізичних дій» — це насамперед мистецтво логіки дії. Через логіку дії ми втілюємо ідею п'єси і проникаємо у внутрішній світ зображуваної особи. Як сік іде по стовбуру, доходить до гілок, до найтонших листочків, так і ідея, здійснена в логіці дії актора, наповнює собою кожний кусочок ролі.

Завдання режисера полягає в тому, щоб побудувати таку логіку дії, взаємодії і боротьби на сцені, яка найбільш яскраво й глибоко розкривала б ідею п'єси. Для цього треба вміти знайти логіку дії в самій п'єсі, а не підміняти її своїми суб'єктивними домислами, які не мають прямого відношення до ідеї автора і нерідко йдуть врозріз з нею. Логіка дії закладена в розвитку конфлікту, зіткнень, боротьби в сюжеті п'єси. Вона може бути перекручена і може бути поглиблена в процесі створення ролі і спектаклю.

Процес знаходження логіки дії є для нас у той же час і процес найтоншого аналізу п'єси. Ми не знайдемо правильної логіки дії, якщо не зрозуміємо ідеї твору, не розберемось у розстановці сил, які борються в п'єсі, не викриємо складної лінії людських взаємин, не простежимо логіки розвитку подій у п'єсі і т. д. і т. ін...

«Метод фізичної дії» є завершальним етапом творчих шукань Станіславського і в той же час початком нового періоду

розвитку його системи, який прокладає шляхи в майбутнє, бо його система — це не догма минулого, а свердло в майбутнє.

Художній театр завжди відзначався тим, що він не тільки ставив спектаклі, але й вдосконалював та поглиблював своє мистецтво, рухав його вперед. Тому турбота про майбутнє нашого мистецтва проходила наскрізною лінією через усі шукання Станіславського.

Надаючи величезного значення своєму новому відкриттю в галузі акторської творчості, Костянтин Сергійович вважав його своїм творчим заповітом. Звертаючись до нас, він часто говорив, що його вже не приваблює слава режисера. Він бачив своє завдання в тому, щоб зміцнити творчі позиції на знайденому ним шляху і залишити після себе людей, здатних продовжувати почату ним справу і довести її до більш широкого застосування. Він часто говорив, що те, що він нам пропонує, — це плід усього його творчого життя, це вижим його багаторічного театрального досвіду. «Якщо ви це візьмете, ви врятовані, мистецтво театру рушить вперед. Не захочете взяти чи не зумієте — мистецтво театру почне занепадати. Якщо зумієте, тоді честь вам і слава, а не зумієте, тоді треба зберегти все це до того моменту, коли з'являться нові люди, які усвідомлять цінність цього методу і спробують продовжити його далі».

У розуміння методу входить не тільки практика його застосування, але й ряд проблем, поставлених Костянтином Сергійовичем, які належить вирішити його учням.

У розвитку цього методу ми йдемо по шляху, який указав нам Станіславський, уважно придивляємось до того, що дає нам школа І. П. Павлова в розумінні глибоких матеріалістичних основ нашої творчості. Ми бачимо своє завдання в тому, щоб залишена нам спадщина Станіславського не консервувалась, а розвивалась і поглиблювалась у процесі творчої практики. Метод, узятий з цих позицій, за дванадцять років, які ми працюємо без Костянтина Сергійовича, в нашому розумінні переріс рамки чистої педагогіки і перетворився в творчий метод створення спектаклю.

На основі цього методу Художній театр створив ряд спектаклів, які дістали високу оцінку з боку нашої партії, уряду й народу, і те нове, свіже, що було відзначено в цих спектаклях нашою радянською критикою, цілком зобов'язане цьому методові.

У наших спектаклях ще далеко не все досконало з точки зору методу, але ми пам'ятаємо слова Костянтина Сергійовича, що оволодіння методом не приходить зразу, а спочатку з'являється в окремих сценах, ролях, поступово охоплюючи весь колектив театру.

Глибоке оволодіння цим методом, який допомагає нам на практиці здійснювати принципи соціалістичного реалізму, Художній театр вважає своїм найважливішим творчим завданням.

Проте серед діячів театру трапляється немало людей, які

намагаються всіляко принизити, дискредитувати це нове відкриття Станіславського. Вони роблять грубу, непростиму помилку, коли фактично перекреслюють творчі шукання Станіславського останнього десятиріччя, зводять їх до рівня простого педагогічного прийому, одного з компонентів системи, поряд з уявою й сценічною обстановкою.

Не треба бути знавцем системи, щоб зрозуміти, що не могла така людина, як Станіславський, віддавати роки свого життя на заняття лише педагогічними прийомами, не могла заради цього організовувати студії, створювати групи людей, відривати їх від виробничої роботи, організовувати заняття з режисерами, не могла писати статті, які викладають цей метод, коли б не почувала, що тут криється щось більше, ніж простий педагогічний прийом.

Звичайно, спочатку він розробляв цей прийом як педагогічний, але в тому й геніальність Станіславського, що за цим педагогічним прийомом він бачив шлях, який може рушити вперед розвиток нашого мистецтва.

Отже, справа не в тому, як розцінював Станіславський той чи інший прийом — як педагогічний чи як творчий. Кінець кінцем у нього все починалось з педагогіки. Суть справи полягає в тому, що він нащупав нові опорні моменти творчості, основані на врахуванні матеріалістичної сторони творчості, опанування й розробка яких може оплодотворити наше мистецтво і стати новим джерелом його розвитку.

Багато непорозумінь, мені здається, виникає тому, що часто плутають, що дійсно є педагогічним прийомом Станіславського і що становить суть його творчого методу. Так, наприклад, Костянтин Сергійович говорив акторам: «Ви не думайте, а дійте». З цих слів вульгаризатори методу роблять висновок, що думати на сцені не треба, а треба бездумно діяти — і тим самим уже нібито здійсниш ідею. Це — перекручення, яке може спасти на думку тільки людині, що зовсім не розуміє суті методу. Якщо Станіславський говорив: «Не думайте, а дійте», це значить, що був такий період педагогічного освоєння методу, коли він як режисер брав на себе турботу про ідею п'єси, а щоб розвантажити учня від непосильного для нього на перших порах складного завдання, казав: «Спробуйте діяти».

Висмикувати випадково фрази Станіславського, сказані ним з того чи іншого конкретного приводу, і приписувати їм значення універсального творчого принципу — це значить допускати найгірший вид перекручення його вчення.

Тому, звертаючись до товаришів по професії, мені хочеться перестерегти їх: не можна кожний педагогічний прийом Станіславського обертати в творчий і в той же час не можна на підставі педагогічного прийому виключати можливість створення творчого прийому. Сам Станіславський ніколи не проводив різкої грані між педагогікою й творчістю. Він не переставав бути педагогом, коли вирішував творчі завдання, і, займаючись питан-

нями педагогіки, ніколи не забував про ті вищі творчі цілі, заради яких йому потрібна була педагогіка.

Для людей, які дивляться вперед, дуже важливо глибоко розібратись у спадщині Станіславського і зрозуміти, що́ в ній належить минулому і що́ належить майбутньому. У нас часто хапаються за те, що вже відкинуте самим Станіславським як застарілий, пройдений етап, і люто розносять усе те нове, в чому він бачив живе джерело дальшого розвитку мистецтва. Не бажаючи глибоко вникнути в суть питання, зрозуміти це нове, багато які діячі театру ганьблять усе те, що не вкладається в рамки їхніх застиглих уявлень про мистецтво...

Противники методу намагаються оголосити догмою останні творчі шукання Станіславського, в той час як самі вони твердять, що Станіславський був чужий догматиці. Усім добре відомо, що творчий шлях Станіславського — це безперервне вдосконалення, рух вперед. Але чому ж щодо «методу фізичних дій» намагаються повернути назад і в цій живій справі встановити догму і тим самим знищити можливість його дальшого розвитку й розробки?..

...Для нас цей метод органічний і на даному етапі є найбільш досконалим засобом створення спектаклю й ролі.

За цим методом працює сучасний Художній театр.

Практика показала, що «метод фізичних дій» не тільки не збіднює актора, а навпаки, дає можливість найбільш яскраво й глибоко виявитись його творчій індивідуальності, розкриває нові сторони його таланту, робить його виконання ще більш правдивим, щирим і ідейно насиченим. Тому не випадково ті актори, які працюють за методом, є його палкими захисниками і не хочуть від нього відмовлятися.

Ми нікому не збираємось нав'язувати свій метод, а тим більше людям, для яких він органічно чужий. Якщо у них є інший, більш досконалий метод, нехай вони його опублікують, і ми перші випробуємо його на практиці. А вносити лише скептицизм у нашу справу — це ще не значить рухати мистецтво вперед.

Ми приймемо з подякою всяку критику, яка допоможе нам глибоко розібратися в суті нового відкриття Станіславського в галузі акторської творчості, але не критику, побудовану на невірному розумінні і вульгаризації методу.

Для нас гарний той метод, який дозволяє нам створювати твори соціалістичного реалізму, гідні нашого народу.

Газ. «Советское искусство», № 92, 1950.

К. О. Зубов

Костянтин Олександрович Зубов (нар. 1888 р.)—народний артист СРСР, головний режисер Малого театру. Він закінчив Петербурзьке театральне училище (по класу видатного майстра російського реалістичного театру В. М. Давидова) і одночасно історико-філологічний факультет Петербурзького університету.

Свій творчий шлях К. Зубов почав за кілька років до Великої Жовтневої соціалістичної революції у харківській трупі, керованій М. М. Синельниковим. Пізніше молодий актор виступає на сценах російських театрів у Самарі, Києві й в Московському театрі Корша.

Вже в перші роки роботи на професіональній сцені Зубов з успіхом виконує такі різнохарактерні ролі, як Олексій у «Дітях Ванюшина» Найдьонова, Тузенбах у «Трьох сестрах» Чехова, Арбенін у «Маскараді» Лермонтова.

Після Жовтневої революції, працюючи на Далекому Сході, К. О. Зубов звертається до режисури, здійснює цілий ряд постановок. Його режисерська робота триває й після повернення до Москви. З особливою увагою ставить він п'єси молодої радянської драматургії: «Розгром» за О. Фадєєвим, «Платон Кречет» О. Корнійчука, «Неспокійна старість» Л. Рахманова та ін.

З 1936 р. Зубов працює як актор і режисер у Московському Малому театрі, а в 1947 р. стає художнім керівником цього видатного мистецького колективу.

Виконавська діяльність К. Зубова грунтується на високій реалістичній майстерності. З великою сатиричною гостротою й життєвою достовірністю виконує він ряд ролей у п'єсах Горького (Циганов — «Варвари», Іван Коломийцев — «Останні»), Островського (Беркутов — «Вовки і вівці»), Грибоєдова (Фамусов і Репетілов — «Лихо з розуму»).

У п'єсах радянських драматургів Зубов створює такі значні образи, як Мирон Горлов («Фронт» О. Корнійчука), маршал Василевський («Південний вузол» А. Первенцева), Растьогін («На березі Неви» К. Треньова), Макферсон («Російське питання» К. Симонова).

Сполучаючи кращі традиції «дому Щепкіна й Островського» з ясним розумінням найважливіших завдань сучасності, К. Зубов ставить на сцені Малого театру п'єси російських драматургів-класиків, кращі п'єси радянських драматургів: «В степах України» О. Корнійчука (1941 р.), «Іван Грозний» О. Толстого (1945 р.), «Російське питання» К. Симонова (1947 р.), «Змова приречених» М. Вірти (1949 р.). «Північні зорі» М. Нікітіна (1952 р.) та ін.

За постановки п'єс «За тих, хто в морі» Б. Лавреньова (1947 р.), «Велика сила» Б. Ромашова (1948 р.), «Незабутній 1919-й» В. Вишневського

(1951 р.), «Пігмаліон» Б. Шоу (1946 р.) Зубов удостоєний Сталінських премій.

Поряд з творчою роботою в театрі К. Зубов займається науково-педагогічною діяльністю як професор Театрального училища ім. Щепкіна та виступає з теоретичними статтями про сценічне мистецтво.

МАЛИЙ ТЕАТР І СИСТЕМА К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО

Радянський театр досяг надзвичайно високого рівня. Його мистецтво виховує людей в дусі комунізму, відображаючи епоху, яка не має собі рівних в історії, епоху, яка дала світові геніїв революційної думки і дії, безсмертних героїв, сміливих новаторів. Це визначає зміст творів, які є провідними в радянському театрі.

Щоб радянський театр міг здійснити свої виховні функції, у ньому не повинно бути брехні, штучності, він повинен прагнути пізнати суть радянської дійсності, пізнати закони її розвитку і правдиво відобразити цю дійсність. Для діяча театру це означає — «знати життя, щоб уміти його правдиво змалювати в художніх творах, змалювати не схоластично, не мертво, не просто як «об'єктивну реальність», а змалювати дійсність в її революційному розвитку» (А. О. Жданов).

Уважне вивчення тридцятирічної історії радянського театру переконує нас, що справді передовими театрами стали ті, які додержують принципів соціалістичного реалізму і утверджують ідейне мистецтво життєвої правди, мистецтво переживання, нерозривно зв'язане з життям.

У боротьбі проти формалістів різної масті, естетів, декадентів, космополітів напрям сценічного реалізму, очолюваний МХАТ і Малим театром, здобув блискучу перемогу, і ми маємо право сказати, що мистецтво цих театрів дороге й близьке радянському народові. Наш обов'язок—удосконалити це реалістичне мистецтво, рухати його вперед, вивчаючи його минуле, узагальнюючи його революційний досвід, і на основі минулого та сучасного формувати його майбутнє. З цією метою ми повинні якнайглибше осягнути наш творчий процес, обгрунтувати його методологію на наукових основах матеріалістичної філософії, фізіології та психології. Російський театральний реалізм, який утвердився в боротьбі проти псевдокласичної манери гри, знайшов свого великого виразника й захисника в особі геніального М. С. Щепкіна, який здійснив у театрі реформу, що дорівнює реформі, здійсненій О. С. Пушкіним у літературі, утвердив на російській сцені критичний реалізм і дав право Малому театрові вважатися колискою російського сценічного реалізму.

Основним творчим тезисом Щепкіна було твердження, що почуття необхідні настільки, наскільки допускає загальна ідея. Він вивів на сцену в незчисленній кількості образів, ним створених, живу людину. Рецензенти—сучасники Щепкіна—говорили,

що він у своїх ролях показував «протилежність душевних рухів», «велику складність кожного психічного руху», «перехресну взаємодію пристрастей», «злиття в одній особі двох сторін» і «животрепетну мінливість кожного окремого прояву життя».

Усі ці відзиви писалися не завжди для того, щоб похвалити, а часто щоб засудити щепкінське новаторство. Для нас надзвичайно важливо, що Щепкін звертав свою увагу художника саме на те, що рухається, змінюється й бореться в душі людини, що він був поетом душевної динаміки і боротьби, а не статики.

За свідченням сучасника, Щепкін вимагав від ролі «не самої художності, без якої ще можна жити на світі, але й освіченої думки, конче потрібної для існування кожної людини». Цими словами підкреслюється моралізуюче, проповідницьке начало щепкінського мистецтва, яке сучасники визначали як «тлумачучий» реалізм. У порівнянні, скажімо, з творчістю Прова Садовського гра Щепкіна завжди здавалася трохи неспокійною й нерівною. Особливо це виявлялося в кульмінаційні моменти ролі, де Щепкін, порушуючи всі закони театру, грав немов «з кафедри», надаючи тим самим своїй творчості якостей пристрасного проповідницького мистецтва.

Ця ідейна спрямованість і є тим головним, що споріднює мистецтво Щепкіна з мистецтвом іншого великого реформатора сцени — К. С. Станіславського. Традиції Щепкіна й Станіславського пронизують усю реалістичну творчість російського театру, цих традицій додержували і додержують актори та режисери різних напрямів, що не знищує, однак, їх своєрідності. Щепкінський «тлумачучий» реалізм немов злив воєдино дві паралельні лінії мистецтва Малого театру — побутову спрямованість реалізму Садовських з романтичною піднесеністю Мочалова та Єрмолової. Ці дві лінії вилилися під впливом щепкінської традиції в той реалізм, який і зробив Малий театр, за визначенням А. В. Луначарського, театром «змістовним, проповідуючим, громадським», а К. С. Станіславському дав підставу назвати Щепкіна гордістю нашого національного мистецтва, нашим великим законодавцем і артистом.

Два основних тезиси щепкінського реалізму взаємно доповнюють один одного: «Мистецтво настільки високе, наскільки близьке природі», і як роз'яснення до цього: «Справжнє життя і хвилюючі пристрасті повинні в мистецтві виявлятися просвітленими, і справжнє почуття настільки повинно бути допущене, наскільки вимагає ідея автора; яким би вірним не було почуття, але якщо воно перейшло межі загальної ідеї, то немає гармонії, яка є спільним законом усіх мистецтв».

Саме ці положення й визначають суть реалістичного методу Малого театру. Метод цей, природно, не залишався незмінним, він зазнавав відхилень у бік побутовізму, натуралізму, переживав період безпредметного «піднесеного» класицизму. А проте щепкінські основи були і залишаються для нас непорушними. Саме

тому Малий театр, його акторів і режисуру ніколи не цікавило ілюзіоністське відтворення дійсності і механічне копіювання життя; такий реалізм, забарвлений у буденні, сірі кольори повсякденності, чужий громадському театрові, яким завжди був Малий театр. Громадський театр добирає найтиповіші явища, синтезує їх, створює типові образи, відкидає все дрібне, другорядне, підкреслюючи головне, найбільш характерне, суспільно важливе.

Щепкін висунув перед акторами продуману творчу програму школи переживання в противагу театрові удавання. Він перший зажадав від актора не «підроблятися» під образ, а «зробитися» таким. При цьому він завжди домагався від актора «вірного погляду на предмет», тобто точного ідейного змісту. «Яким би не було вірним почуття, але якщо воно перейшло межі загальної ідеї, то немає гармонії, яка є спільним законом усіх мистецтв». Цими словами він сформулював підпорядкованість усіх виражальних засобів актора ідеї твору.

Щепкін пристрасно бажав, але так і не встиг за життя записати свою систему, викласти свій погляд на мистецтво. Заповіти Щепкіна, який бачив найвищу мету мистецтва в служінні народові, і лягли в основу вчення К. С. Станіславського.

Не випадкова заява Костянтина Сергійовича: «По суті російське мистецтво на своїх висотах завжди було однакове: чим більше я вдумуюсь, тим більше бачу, що мистецтво Щепкіна, Шумського, Садовського, Єрмолової та інших і мистецтво кращих представників МХАТ у глибині своїй безумовно єдине мистецтво і єдина майстерність».

Ми, актори і режисери Малого театру, ставимо перед собою завдання глибокого осягнення технології творчого процесу в театрі на основі тих кращих традицій, які і в наш час живі в «домі Щепкіна та Островського», на основі старанного вивчення того, що залишив нам чудовий актор, педагог і режисер О. П. Ленський, і, нарешті, шляхом глибокого вивчення й опанування того, що тепер рухає вперед акторське мистецтво і є методологічною основою творчого процесу актора й режисера радянського театру. Ідеться про творчу спадщину К. С. Станіславського.

Ми, не знаючи іншого шляху, крім відображення дійсності методом соціалістичного реалізму, не маємо ніякого сумніву, що тільки завдяки старанному, глибокому науковому вивченню цієї спадщини, всебічному освоєнню системи Станіславського можна збагатити методологію радянського театру...

Як ми у себе, в Малому театрі, розглядаємо систему Станіславського?

Мені здається, що фактичне визнання системи відбулося вже давно і все питання тільки в тому, щоб шляхом старанного вивчення й узгодження із стильовими особливостями Малого театру зробити її єдиною творчою мовою трупи. Питання це кардинальне, питання, яке зумовить формування теперішнього й майбутнього ансамблевого, симфонічного звучання вистав Малого теа-

тру. І до розв'язання цього питання Малий театр, на мою думку, повинен узятися негайно.

Чудове висловлювання О. М. Островського з цього питання: «Для досягнення повного ефекту даним драматичним твором усі артистичні сили виконавців зводяться до єдності; надається кожному талантові саме та частка участі, яка потрібна для того, щоб справити цілісне враження; наглядається, щоб кожен артист давав ані більше, ані менше від того, що вимагається його роллю у відношенні до цілого».

Ми повинні пригадати також слова О. П. Ленського, який твердив, що головною бідою Малого театру є брак ансамблю, бо найсильніша трупа Малого театру кожного разу своїми індивідуальними устремліннями порушує гармонійну єдність смислового звучання вистави. Ленський твердив, що подолати це може єдина воля режисера. Ми дозволяємо собі твердити, що і цієї єдиної волі буде недосить, коли у трупи і режисера не буде єдиного методичного мислення, яке саме лише й може прищепити акторові режисерське ставлення до ролі, тобто свідоме ставлення до того місця, яке він, актор, повинен посідати у виставі. Єдність методу тільки і може допомогти правильній архітектоніці вистави, знаходженню гармонійних її пропорцій.

Як будуємо ми свої вистави? Який спосіб запровадження в практику принципів соціалістичного реалізму обрали ми для створення наших вистав?

Я гадаю, що не помилюсь, сказавши, що сучасні шляхи Малого театру й МХАТ щонайменше паралельні при цілковитій стильовій своєрідності кожного з них.

Аналітична робота (застольний період) уже давно, на відміну від часів Южина та Ленського, коли практикувалися лише зчитування за ролями, здобула собі перше й основне місце в роботі режисури з актором у Малому театрі. У цей період визначається основна ідея, яку покликана захищати вистава, застерігається система її образів, знаходяться лінії дії та протидії в майбутній виставі. Застольний період триває доти, поки режисура спільно з колективом не відчують потреби виразити свої думки діями, вчинками.

Тоді настає період мізансценування п'єси, — вистава набуває видимої, відчутної форми, яку одягає й вводить у реальні умови життя художник, де підкреслює смислові та емоційні акценти композитор, куди поступово вводиться й решта компонентів — світло, шуми тощо. Усі ці зусилля гармонійно спрямовуються до однієї мети — вираження й захисту ідеї вистави.

Технологічна основа цього процесу однакова і у Малого театру і у МХАТ. Це тріада: 1) обставини, пропоновані автором, 2) відносини між дійовими особами, виведені з обставин, і 3) вчинки, виведені з відносин.

Акторів і режисерів Малого театру постійно займає думка про конкретне визначення дійової лінії вистави в ім'я боротьби

проти «розповідальних» бездійових небезпек, які часто-густо ховає в собі недосить продумане, а може, й незавжди науково озброєне виконавське й режисерське мистецтво. Ми наполегливо шукаємо ту реактивну силу, яка рухає ідею наших вистав зсередини. Моє переконання, що словесна й фізична дії набувають життя від тих конфліктів, тієї боротьби, яка рухає життя людського суспільства. Ці конфлікти і боротьбу відображає, беручи їх з життя, драматургія, і цю ж боротьбу має розкривати, показувати мистецтво театру, яке відображає життя.

Ми повинні завжди пам'ятати слова товариша Сталіна, який учить нас, що всім явищам природи «властиві внутрішні суперечності, бо всі вони мають свою негативну і позитивну сторону, своє минуле і майбутнє, своє те, що відживає, і те, що розвивається, що боротьба цих протилежностей, боротьба між старим і новим, між тим, що відмирає, і тим, що народжується, між тим, що відживає, і тим, що розвивається, становить внутрішній зміст процесу розвитку...»

Якщо вдуматись і по-справжньому побачити, зрозуміти і відчути найглибший зміст цих думок, то ми, режисери й актори театру, зможемо ці закони застосовувати в кожній п'єсі, в кожній її дії, в кожній яві, в кожному куску, бо все це разом і допоможе нам побудувати безперервну лінію розвитку, лінію життя сім'ї, суспільства, держави. А життя, процес розвитку, як каже далі товариш Сталін, «відбувається не в порядку гармонійного розгортання явищ, а в порядку розкриття суперечностей... в порядку «боротьби» протилежних тенденцій, які діють на основі цих суперечностей».

Ці основи марксистсько-ленінської діалектики і повинні керувати режисерами й акторами при розкритті дійової лінії наших вистав. З допомогою цих законів у жодній виставі дія не стоятиме на місці, не буде «великого сидіння в образі», само собою відпаде умоглядне самокопання, і на сцені буде справжнє життя.

Могутньою зброєю нашого театру завжди було й залишається в наш час слово, його виразність, його образність.

І можна з певністю сказати, що там, де слово покладено на дійову основу, там, де йому дано впливову силу підтексту, там слово акторів Малого театру звучить на повну силу.

В результаті ми, мені здається, маємо право сформулювати основу побудови вистави в Малому театрі так: словесна дія, покладена на старанно розроблену точну партитуру внутрішніх і зовнішніх дій, є у нас головним виражальним засобом, яким ми, у поєднанні з іншими компонентами вистави, виражаємо відносини між дійовими особами, їхні вчинки і всім цим втілюємо ідею автора, визначену нами під час аналітичного періоду роботи.

Розглядаючи шлях створення вистави в Малому театрі, ми повинні визнати, що коли система Станіславського, закладені ним основи науки про акторську творчість мають своїм джерелом неписану систему Щепкіна і узагальнюють досвід Садовських, Фе-

дотової, Єрмолової, Ленського й інших найвидатніших майстрів Малого театру, то нині діюча режисура нашої найстарішої сцени живиться вченням Станіславського як справжнього творця російської реалістичної театральної школи, школи Художнього театру, що розвивалась і збагачувалась великою співтворчістю К. С. Станіславського та Вол. І. Немировича-Данченка. Виховання, формування всіх видатних діячів нашої радянської реалістичної режисури тісно пов'язане з іменами обох засновників МХАТ.

Режисерська майстерність реалістичної школи вимірюється не формальними хитруваннями та трюками, а високою ідейністю тлумачення, глибиною й сучасністю задуму. Режисер — це організатор, який спрямовує до однієї мети творчі устремління акторів і всіх інших учасників спектаклю. Створення вистави — справа колективна. «Люди, які люблять і розуміють те, що вони разом створюють, повинні вміти порозумітися, — зауважує з цього приводу Станіславський. — Сором тим з них, хто не вміє цього домогтися, хто починає ставити собі не основну, спільну, а особисту, окрему мету, яку він любить більше, ніж саму колективну творчість. Тут смерть мистецтву, і треба припиняти розмову про нього».

Ми знаємо з досвіду: коли режисер не є наполегливим, вольовим тлумачем і захисником ідеї вистави, не веде акторів за собою наскрізною дією п'єси до її зверхзадачі, трапляється так, що артисти порушують цілісність вистави заради показу своїх акторських якостей, заради свого особистого успіху, заради оплесків, що дають їм скороминуще задоволення.

Досвід учить з усією незаперечністю, що в нашій справі треба бути скрупульозно точним в аналізі і неухильно твердим у втіленні задуму. Лише тоді досягається успіх, коли артисти на чолі з режисером об'єднані ідеєю вистави, палко нею захоплені, сповнені глибокої віри в пропоновані обставини п'єси.

Якщо згадати нашу путь за ті чотири з лишком роки, що минули з часу історичних постанов партії з питань мистецтва й літератури, то найбільш гармонійними з поставлених за цей час спектаклів слід визнати «За тих, хто в морі», «Велика сила», «Московський характер», «Незабутній 1919-й» та «Калиновий гай». У цих спектаклях досягнуто найбільшого злиття волі режисера з волею колективу; ці спектаклі мають у своїй основі партійне вирішення теми і мужнє обстоювання ідеї. У них життєва правда втілена в сценічну і тому звучить соціальною правдою. Вони реалістичні, тобто відображають життя в узагальненому, типізованому, а не фотографічному вигляді. Те, що три спектаклі з п'яти, які я згадав, відзначено Сталінськими преміями, зміцнює наше переконання, що в цих постановках Малий театр іде шляхом розвитку радянського мистецтва, вказаним нам товаришем Сталіним, шляхом соціалістичного реалізму, що є основою нашої театральної творчості.

Постановники цих спектаклів, незалежно від того, чи вчи-

лися вони у Станіславського й Немировича-Данченка, чи тільки за друкованими й усними джерелами знайомі з системою, клали в основу своїх робіт саме головні принципи науки Станіславського як у режисерському плані, так і щодо роботи з актором. І для нас важливо усвідомити, що ця обставина зовсім не порушила своєрідності вистав, своєрідності, властивої саме Малому театрові, який не збирається стати подібним до Художнього театру і зраджувати свій стиль, що склався за 126 років.

Стильові особливості реалізму Малого театру — особлива об'ємна тема, що чекає свого дослідження. Якщо спробувати коротко визначити їх, то це, насамперед, незвичайна широчінь амплітуди: Мочалов — Щепкін, Садовські — Ленський, Єрмолова— Южин. Взаємодія двох основних ліній — побутової і романтичної, їх взаємне збагачення надають особливого тону звучанню образів у Малому театрі. Їх внутрішня й зовнішня пластика завжди вкладалася в рамки класичного реалізму крупних окреслень. Цей реалізм характерний ясністю дикції, чіткістю жеста. Цей реалізм підкреслює, підсумовує, відкидаючи дрібниці, вважаючи, що тільки синтез потрібен мистецтву. Нарешті проповідницький, громадський напрям реалізму Малого театру, що від Гоголя, Грибоєдова, Щепкіна дійшов до наших днів і зберіг усю палкість, з якою наші актори *захищають* свої позитивні образи і *обвинувачують* негативні. Хіба може Малий театр відмовитися від свого права у виняткові моменти звертатися безпосередньо до глядача, минаючи умовності рампи, як це робив Щепкін, як це освячено Гоголем? Не може й не повинен. І, нарешті, виходячи з цього ж проповідницького начала нашого мистецтва, ми всіляко повинні пам'ятати про нашу головну зброю — слово, про його образність, виразність, навіть про його звучання.

Такі окреслення стильових особливостей реалізму Малого театру, які ми зобов'язані зберігати, пам'ятаючи, що соціалістичний реалізм передбачає яскравість, різноманітність барв, а не сірість та сумовитість, не нівелювання...

Зберігаючи ці стильові риси, ми зобов'язані пам'ятати про необхідність піднесення ідейності нашого мистецтва і дальшого вдосконалення акторської та режисерської майстерності. Ми повинні пам'ятати заклики ЦК нашої партії до діячів радянської літератури та мистецтва: «Підносьте рівень своєї майстерності, створюйте нові високоідейні художні твори, гідні великого радянського народу!»

Навчімося ж діяти у виставах, а не «розповідати» їх. Поведімо боротьбу проти сентиментальності, боротьбу за мужність у мистецтві. Виженім із свого середовища гастролерів, які не бажають колективної і гармонійної творчості. Пообіцяймо один одному не «фліртувати», не кокетувати з глядачем. Навчімося мислити на сцені, слухати один одного, відповідати один одному, розуміти чужі думки і повідомляти свої думки партнерові. Пам'ятаймо тезис Щепкіна, що актор не сміє «підроблятися» під образ,

а зобов'язаний «стати» ним. Виженімо спадок «театру удавань», блискучий і віртуозний техніцизм, опануймо справжню акторську психотехніку.

Усього цього вчить нас К. С. Станіславський.

Ми зобов'язані вивчати й освоювати спадщину Станіславського, не перетворюючи на догму чи канон жодне з його положень. Ми зобов'язані взяти в системі все, що належить теперішньому й майбутньому. Треба домогтися, щоб система Станіславського, будучи підпорядкована вимогам комуністичної ідейності радянського мистецтва, безустанно збагачувала його, сприяючи правдивому, натхненному, глибоко вражаючому сценічному відтворенню образу радянської людини, нашої радянської дійсності.

Газ. «Советское искусство»,
№ 2, 1951.

І. П. Чужой

(1889—1945)

Одним з найталановитіших пропагандистів творчих настанов та спадщини К. С. Станіславського в українському театрі був російський режисер, педагог і актор Іван Платонович Чужой (Кожич).

Син учителя Київської гімназії, І. Чужой почав театральну діяльність у Києві, спочатку беручи участь в аматорських виставах гімназичного гуртка, а потім — у виставах Лук'янівського народного дому. Скоро він переходить на професіональну сцену, грає в російських трупах у Києві, Орлі, Катеринодарі.

На сцені провінціальних російських театрів Чужой виконує багато ролей, здобуває чималий успіх. Проте участь у численних низькопробних п'єсах, поспішність у роботі над ролями, відсутність справжньої творчої атмосфери породжують у молодого актора незадоволення.

Зразком для І. Чужого було мистецтво МХТ, яке ще в юності справило на нього незабутнє враження, викликало бажання вчитись у цього театру. І 1916 р. Чужой вступає до його колективу.

Роки перебування у МХТ були для Чужого великою школою. Він глибоко вивчає систему Станіславського, працює над ролями під керівництвом К. С. Станіславського, В. І. Немировича-Данченка та їх учнів.

З успіхом виступив І. Чужой на сцені МХТ у ролі Барона («На дні»). Але тяжка хвороба перервала його роботу в Художньому театрі.

Після одужання І. П. Чужой 1922 р. стає на чолі Театру-студії в Києві, виступаючи як пропагандист і продовжувач вчення К. Станіславського та В. Немировича-Данченка. Тут він ставить кілька вистав, найзначніші з яких «Кренкбіль» А. Франса, сатирична комедія «Неймовірно, але можливо», дві інсценіровки — «1905 рік» та «Проголошення Комуни», «Смерть Пазухіна» М. Салтикова-Щедріна, «Одруження Бальзамінова» О. Островського та ін. Театр-студія виховала чимало здібних акторів.

Продовжуючи педагогічну роботу в Київському російському драматичному театрі, Чужой одночасно ставить у Ленінградському театрі ім. Ленінського комсомолу п'єси О. Островського «Без вини винуваті» та «Одруження Бальзамінова». Остання режисерська робота Чужого «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського (теж у Ленінградському театрі ім. Ленінського комсомолу) не була закінчена в зв'язку з початком Великої Вітчизняної війни.

Характерною рисою режисерської творчості І. Чужого є вдумлива, уважна робота з актором. Творчо застосовуючи систему Станіславського, він досягає в своїх виставах поєднання життєвої правди, психологічної глибини з гострою й яскравою театральною формою.

В останні роки життя І. П. Чужой працював над книгою своїх спогадів, написаних у формі листування з другом, — «Листи до товариша».

З «ЛИСТІВ ДО ТОВАРИША»[1]

Замість епіграфа:

«Актор Орлов-Чужбінін[2] (до режисера): Миколо Миколайовичу! Дай мені роль Орленя. Багато й старанно попрацюю.

Режисер[3]: Гаразд, дам, але з умовою: не працюй».

Розкажу тобі зразу, одним духом, усі мої театральні злигодні, усі поразки, про які не писав раніше. Коли б я був учнем, як усі тутешні співробітники, мені було б легше,—можна було б послатися на недосвідченість, хвилювання абощо.

До популярного тут виразу «не проявив себе» можна було б додати «поки» і на тому смиритися. Та я був актором, і мої невдачі мали інший характер. На Камергерському, біля театру, Немирович-Данченко зупинив мене і запропонував прочитати «Троянду й хрест» Блока. Спитав при цьому, чи співаю я. Два дні згодом я розписався в одержанні ролі пажа Алискана і скоро був викликаний на репетицію. Не маючи уявлення про те, як у Художньому театрі проходять перші репетиції, знаючи тільки зовнішню їх сторону, я — на своє лихо — приготував роль вдома і результати роботи приніс на першу читку і нікому іншому, як самому Немировичу-Данченку... На своєму акторському віку я двічі провалювався в люк. По закінченні цієї читки я відчув, що провалююсь втретє.

Вже давно минула звичайна в таких випадках пауза, вже прочитали дальшу сцену, де мене не було, вже прем'єрша почала нову розмовну тираду, а я все провалювався і холодні мурашки по тілу бігали та бігали. Словом, наступну репетицію я просидів уже мовчки: пробували інших Алісканів.

Стороною, зі слів режисера, який давно працює в Художньому театрі, я дізнався, що моя проробка ролі нікуди не годиться, що вона зроблена врозріз з режисерським уявленням про роль пажа, що інтонації мої закріплені або, як тут говорять, заштамповані, тому мертві і паралізують саму можливість спілкування з партнером. Усе це вірно і тепер зрозуміло мені. Але вірно також і те, що досить було в провінціальній роботі підійти до ролі з насупленими бровами, досить було перетворитися на кабінетного актора, яким найбільш за все хотілося бути, досить було посадовити за стіл розум і дати йому книги в руки, щоб жива душа праці, що підкоряється якійсь іншій ділянці мозку, кинулась назад і залишила все на поталу важкодуму й насиль-

---

[1] «Листи до товариша» (рукопис)—власне, щоденник, що охоплює період роботи І. П. Чужого в Московському Художньому театрі.

[2] Я. В. Орлов-Чужбінін — російський провінціальний актор. Деякий час працював у Києві в Соловцовському театрі.

[3] «Режисер» — тобто М. М. Соловцов — видатний російський режисер.

никові, що сів за стіл. І його я покликав співробітничати над роллю, бо в театрі багато розумних акторів та режисерів і треба було не осоромитись. І йому я насамперед мушу подякувати. Ні! Дечого я все-таки навчусь на цьому посоромленні.

Так, усе вірно, що сказав режисер-критик. Але прикро, що він визнав мене ще більшим неуком, ніж я є насправді. І ми — провінціальні актори — знаємо ціну зафіксованої інтонації і коли все ж користуємося нею в деяких випадках, то пам'ятаємо, що мусимо повернути їй первісний зміст, який породив її. Досвід і чуття застерігають від подачі глядачеві самої оболонки почуття, пустої підробки, яка нічого не означає, ремісничого обману, а навчають виправдовувати намічену форму, тобто оживляти штамп. Коли ж ми почуваємо, що на сьогоднішньому спектаклі не в силах здійснити наміченого, то і не пробуємо це робити, а йдемо іншим, вільним шляхом, підказаним там же, на місці, тієї ж хвилини. А я, читаючи перед Немировичем-Данченком, демонстрував форму того, що було мені неясно, а може, і що я невірно зрозумів, а значить, хлопав по клавішах, які зовсім не видавали звука або видавали фальшивий...

...На цей час Станіславський направив новоприйнятих у театр до найближчих своїх учнів — акторів студії — для вивчення системи. Я потрапив до доброї і культурної актриси, але після двох зустрічей вона сказала, що, на її думку, я в усьому розбираюсь. Цим і закінчилися наші заняття. Тоді я обрав найсерйознішого, найпрацьовитішого режисера, що рідко усміхався, свого критика [1], який працював з обома стовпами театру, і пішов до нього. Мені дали роль коханця у водевілі, інші ролі грали учні режисера. Вони, немов діти, раділи кожній усмішці вчителя, кожному його батьківському зауваженню, кожній мізансцені, яку здійснювали вперше в житті. Мені здавалося, що репетиція без потреби затягується, і причину цього затягування я не міг зрозуміти. Все вже давно встановилося, йшло гладко, чисто і від однієї репетиції до другої не змінювалось. Тимчасом репетиційна процедура розбухала і обговорювання тривало. По всій моїй невеликій ролі режисер розставив задачі, які мали спрямовувати мої вчинки на правильний шлях, тобто на той єдиний смисл і дію, що запропонував автор і здійснює режисер. Решта учасників, як досвідчені в системі, перебували в кращому становищі: на них усіх припадало задач удвоє менше, ніж на мене одного, і задачі ці вони тільки приймали до відома, але не записували. Я вважав, що коли більшість акторів Художнього театру, займаючись із Станіславським та Немировичем-Данченком, грає добре і на підставі цих занять розроблено систему, то і я, додержуючи її правил, гратиму якщо й не добре, то вірно. І я додержував її правил, як розумів їх зі слів режисера. Уяви собі, що ти, замість того щоб, знявши одяг, кинутись у воду і поплисти, почнеш надягати на себе пузирі, коркові

[1] Мова йде про В. В. Лужського.

пояси і навіть грузила, щоб поставити тіло у становище, найбільш доцільне для плавання. Добре було б, думаєш ти, надягти пузирі трохи вище, але кажуть, що так само, а не інакше, їх надягає винахідник. І від занадто затягнутого коркового пояса дихати важко, але попускати його не можна з тієї ж причини. Грузила ж потрібні для твоїх з дитинства привчених до неприродного становища ніг. Для тебе, що виріс на воді і кидається в неї по три рази на день, шльопнутись у цих веригах з крутого берега у вир і зразу, наче нічого не сталося, поплисти — не тільки важко, але й неможливо. Я рухався по задачах, розставлених режисером, як по дротяних загородженнях, причому знав, що дротяні загородження розставлені для того, щоб я йшов легко й органічно, як по рівній доріжці. Я згадував задачу, записану поверх тексту ролі, думкою бачив місце, де вона вписана, характер почерку і розташування літер, потім перетягав цю холодну формулу в свідомість. Свідомість, не відчуваючи потреби в ній, витрішцала очі і прикидала в думках, як бути. А партнер тим часом уже подавав репліку і треба було на неї відповідати. Відповідаючи, я думав, як би не награти, не напружити м'язів, не вийти з кола, не загубити об'єкта. А вухо вловлювало бліду й немічну інтонацію, а також і те, що кожна подальша задача виражалась як попередня, хоч вони і по-різному сформульовані.

Провінціальна муза, до якої я відносився холодно і з недовір'ям, ніколи не ставила мене в таке становище. А перед цією столичною музою я сторопів і розпустив губи. І вона відшльопала мене по відкопилених губах, як погане каченя (пам'ятаєш чеховське оповідання?).

Минуло два тижні. Читаючи Толстого, знайшов таке: «Найменше, що можна вимагати від людей, які міркують про чиє-небудь учення, це те, щоб міркували про вчення учителя так, як він сам розумів його».

Коли Станіславський видасть свою систему, все спроститься, стане ясним. Один актор студії сказав, що Вахтангов краще займається по системі, ніж сам Станіславський. Так, я чув, що Вахтангов перший учень Станіславського, але звернутися до нього по роз'яснення не міг. Двічі Вахтангов пропонував мені працювати над Біром у «Потопі» [1], та це збіглося з загостренням моєї хвороби, про що пишу нижче, і я змушений був ухилитися. Все ж одне запитання — про задачі — я йому задав і дізнався зразу про найважливіше й найпотрібніше для мене, що задачі тільки ставляться свідомо, а виконуються несвідомо. Це було те, що, як припущення, не один раз спадало мені на думку і що виявило все безглуздя моєї возні з водевілями. Думаю, що рано чи пізно я розберусь у системі і зрозумію її до кінця. Зрозумію і відчую. Станіславський недарма ставить ці два слова поряд. Я ро-

[1] «Потоп» — драма датського драматурга Бергера. В 1-й студії МХАТ ця п'єса була поставлена Є. Вахтанговим.

зумів смисл термінів системи, але не вмів застосувати їх на ділі, тобто не відчув дії їх на собі, а це найважливіше. Тепер і багато чого іншого уявляється мені в іншому світлі. Мабуть, режисерові не треба йти за буквою закону, а, володіючи системою, вільно маневрувати нею. Не можна застосовувати її до кожного однаково і не можна зв'язувати актора безліччю заздалегідь приготованих задач. Краще дати йому волю, хай іде самостійно. Коли виявиться, що він не розуміє смислу своїх дій або розуміє їх неправильно, треба разом з ним проаналізувати сцену,— тоді задача виявиться само собою. Коли ж цього не станеться, то подумати про неї мусить насамперед актор, бо сформульована ним самим задача буде для нього ближча, зрозуміліша й переконливіша...

М. К. Черкасов

Микола Костянтинович Черкасов — актор радянського театру й кіно — народився 1903 р. в сім'ї дрібного залізничного службовця.

У родині Черкасова дуже любили музику, оперу. І він з юних років палко захоплюється мистецтвом. Це привело до того, що, покинувши навчання у Військово-медичній академії, Черкасов вступає статистом до трупи Петроградського оперного театру, де бере участь в оперних і балетних виставах, виконує різноманітні ролі.

У 1923 р. Черкасов вступає до інституту сценічного мистецтва. Переборюючи формалістичні впливи, молодий актор шукає шляхів до реалістичного театрального мистецтва, зразком якого були для нього вистави МХАТ, творчість К. С. Станіславського.

Працюючи в Ленінградському театрі юного глядача, в театрі «Комедія», на естраді, а з 1933 р. — в Державному академічному театрі драми, М. Черкасов виступав у ролях різноманітних жанрів, удосконалював свою майстерність. Кращі його ролі цього періоду — Дон Кіхот (інсценізація однойменного роману Сервантеса), Варлаам («Борис Годунов» Пушкіна), Буранов («На березі Неви» Треньова), Крогстад («Нора» Ібсена).

У цей час починається і робота Черкасова в кіно. Величезний успіх приносить акторові створений ним у кінофільмі «Депутат Балтики» образ професора Полежаєва. Майже одночасно Черкасов створює образи Петра I на сцені театру та царевича Олексія в кінофільмі «Петро I» (перша й друга серії).

Велике місце в творчості Черкасова займають найрізноманітніші ролі в історичних та біографічних фільмах і театральних виставах: Олександр Невський, Іван Грозний (перша серія кінофільму «Іван Грозний» та п'єса «Великий государ» Соловйова), О. Попов (в однойменному фільмі), І. Мічурін (п'єса «Життя в цвітінні» Довженка), В. Стасов (фільми «Мусоргський», «Римський-Корсаков»), О. М. Горький (фільм «Ленін у 1918 році») та ін.

Разом з тим Черкасов створює в кіно й на сцені ряд образів своїх сучасників — радянських людей: Бети (фільм «Друзі»), Громова (фільм «Весна»), капітана Левашова (фільм «Щасливого плавання»).

Черкасов — майстер сценічного перевтілення, точної і виразної деталі. Його творчість відзначається граничним лаконізмом, гостротою барв, високою технічною майстерністю. За свої кращі акторські роботи він був удостоєний Сталінських премій.

Часто М. Черкасов виступає на сторінках радянської преси із статтями, присвяченими проблемам розвитку театру й драматургії. Він — автор книги «Записки радянського актора».

Поряд з творчою роботою М. К. Черкасов віддає багато сил громадській діяльності як член Радянського Комітету захисту миру, депутат Верховної Ради СРСР.

СТВОРИМО ЯСКРАВІ ТИПОВІ ХАРАКТЕРИ

Усі ми дуже часто говоримо про необхідність створення типових характерів на сцені, про великі масштаби нашої творчості, про необхідність художнього узагальнення життєвих явищ. Разом з тим при всій ясності нашої ідейної програми, що з такою рельєфною чіткістю й силою була сформульована на XIX з'їзді Комуністичної партії, ми ще далеко не завжди переносимо цю програму на конкретну практику нашого художнього життя, не завжди відточуємо ту зброю, з допомогою якої повинні реалізувати наші задуми на сцені.

Професія актора — активна професія. Актор не може творити без того, щоб самому не брати участі в бурхливому кипінні життя, щоб самому не рухатися вперед з невтримним потоком нашої діяльності. Але знання життя — це зовсім не абстрактна якість митця, що визначилась раз і назавжди. Неможливо знати життя, не маючи сформованого, зрілого світогляду. Тільки він становить основу, на якій може розвиватися спостережливість актора, його здатність пізнавати людей, його уміння проникати в глибину людських характерів. Саме світогляд владно керує і сприйманням життя, і пам'яттю митця, і його уявою. Актор, який бачить своє призначення в тому, щоб служити своєму народові, — а в радянського актора не може бути іншої мети, — повинен бути людиною, в якої склалися переконання, людиною, ідейно озброєною, цілеспрямованою в кожному своєму вирішенні і в кожному своєму творчому задумі.

Разом з тим зрілість світогляду актора виявляється обов'язковою й необхідною передумовою творчої свободи актора. Що приховувати, є в нашому середовищі, на жаль, люди, які перебувають під владою небезпечної помилки. Вони розраховують на свій талант (навіть коли він у них більше ніж скромний), на якийсь особливий акторський інстинкт, що нібито може замінити їм логіку, ідейний аналіз. Така помилка нерідко приводить актора до творчого краху. Правда, були талановиті люди, що навпомацки, інстинктом приходили іноді до тієї самої великої правди життя, яка є головною умовою чудового твору мистецтва. Але чи означає це, що кілька винятків можуть стати правилом поведінки і дій радянського митця?

Олексій Максимович Горький розказав одного разу про те, як у глухому повітовому поганенькому городку він зустрів надзвичайно обдарованого майстра-різьбара. Той вирізував з дерева всілякі фігурки, які привернули увагу Горького. Він побачив, що більшість фігурок зображає людей навдивовижу потворних. Тут був п'яний пан у дворянському кашкеті, хвацько зсунутому на потилицю, дивно зігнутий монах, у прищурі очей якого таїлось нестримне сластолюбство, і інші типи старої Росії.

Звернувшись до майстра, Горький спитав, чому такі виродливі люди, яких він створює.

І майстер відповів:

— Я натурально ріжу. Котрих знаю, тих і ріжу... Приємне роблю приємнішим, а котрі неприємні для мене, то я не боюся огудити їх більше того, які вони виродки...

Я розумію, що цей повітовий майстер нічого не тямив у теорії мистецтва. І проте в своєму інтуїтивному розумінні типового він був ближчий до істини, ніж багато хто з наших сучасників — акторів, режисерів і критиків, які охоче користуються науковою термінологією, але не вміють збагнути і відтворити типові риси часу в своїй творчості. Не можна не визнати, що ставлення цього далекого художника до предмета своєї творчості було більш визначеним, більш спрямованим, ніж багато які наші роботи.

Ми часто говоримо про партійність нашого мистецтва. Але ж саме міра розуміння того, *навіщо, заради чого* ти створив той чи інший характер, *що* хочеш ним сказати, *куди* покликати,—є наше партійне ставлення до мистецтва, до своєї творчості. У підкреслюванні теми, не кажучи вже про її відбір, у ступені творчого хвилювання, в умінні заразливо й яскраво говорити про найважливіше для народу й виявляється реально міра партійності твору.

Художник не тільки має право, але й мусить сконденсувати і підкреслити головні риси створюваного характеру. Його образ у відношенні до реального предмета зображення може стати гіперболою. І якщо ця гіпербола з'явиться внаслідок узагальнення того, що підказало життя, що підмічено в сотнях інших характерів, митець буде правий. Його результат битиме просто в ціль.

Але сміливість і точність задуму, гострота малюнка, рельєфна опуклість характеру народжуються тільки тоді, коли актор проникає в самісіньку серцевину того суспільного явища, яке стоїть за його героєм. Маркс говорив, що мистецтво — це художнє освоєння світу. Кращі роботи нашого театрального мистецтва виникли тоді, коли їх автори широко й певно освоювали не тільки світ почуттів свого героя, але й більший світ, в якому проходить життя цієї людини.

Радянські актори не лише критикують, — вони утверджують на сцені позитивну програму, узагальнену життєву правду. Це відбувається тому, що наші актори — самі справжні громадські діячі, люди глибоко принципові в питаннях життя й творчості. Ці люди люблять життя, люблять людей, твердо знають, *що* вони хочуть сказати своєю творчістю, *які* ідеї прагнуть виразити. А вже внаслідок цього народжуються нові форми, підказані навколишньою дійсністю.

Коли М. П. Хмельов створив образ Пеклеванова в «Бронепоїзді 14—69», він відкрив галерею зовсім нових сценічних характерів. На зміну герою-оратору, герою-трибуну прийшла скромна людина-мислитель, справжній більшовик, м'який друг тих, хто йшов з революцією, і принциповий ворог тих, хто ставав на їхньому шляху. Вражаюче діяв контраст між масштабом справ, здійснюваних Пеклевановим, і скромністю його людського образу.

Хмельов—Пеклеванов жив і продовжував жити в дуже багатьох наступних образах, створюваних у різних наших театрах, тому що артист пішов не примітивним шляхом середньоарифметичного зображення свого сучасника, а зумів відібрати типові риси характеру, дбайливо включаючи до свого сценічного образу те, що було найголовнішим, найбільш визначаючим, і відкидаючи безжалісно все те, що могло здрібнити чи принизити його героя.

Це вдалося Хмельову тільки тому, що він був політично мислячою людиною-художником, пристрасним і непримиренним борцем за справу свого народу. І коли на шляху створення на сцені характеру більшовика він виступив у свій час новатором, то його новаторство народилося не від прагнення що б не стало зробити щось особливе, не подібне до інших, а в результаті того, що велика думка, глибокий зміст не вкладалися в уже створені кимсь іншим рамки, а прокладали свій власний шлях, виливались у нові, підказані життям форми.

Очевидно також, що видатна робота Б. В. Щукіна над образом великого Леніна — робота, що вплинула на весь сучасний театр, була не результатом одного тільки дару цього талановитого актора, але закономірною й органічною його відповіддю на завдання, поставлені життям, поставлені народом.

Як уміли ці й інші великі російські актори користуватися всією багатообразною палітрою сценічного живопису для того, щоб виявити головну ідею твору, заразити нею глядачів, звернути думки залу глядачів саме на ті явища життя, які вони розкривали в даній роботі! Чи можемо ми забути силу загострення, властиву Хмельову, який в образі свого Каренінa зумів нещадно, безжалісно, не залишаючи місця для сумнівів, викрити устрій, де бездушний автомат керує життям людей? Чи можемо ми не повертатися до дошкульної сатири І. М. Москвіна, який знищив своїм Опіскіним усе ханжество, що роз'їдало цілу соціальну верству суспільства? Показуючи в Хлинові величезний апофеоз самодурства, Москвін завдавав нищівного удару по самому корінню темного царства.

Станіславський, Щукін, Москвін, Хмельов ніколи не боялися великого перебільшення характерів. Негативне вони викривали грізною зброєю сміху, не боячись вдаватися до гіперболи чи гротеску. Позитивне вони укрупнили так, що за образом одного героя виникало живе уявлення про цілі покоління чудових людей, для яких життя було боротьбою, тернистим шляхом до перетворення світу.

Маяковський говорив:

> Театр не відображаюче дзеркало,
> а —
> побільшуюче скло.

Він був глибоко правий, цей войовничий художник слова. Ми переконалися, що в тих випадках, коли театр перетворюється на

відображаюче дзеркало, ми бачимо не справжню правду життя, а лише слабке її відбиття, подібне до блідого фотографічного знімка, яким хочуть підмінити зображення живої людини.

Коли б ми поставили собі за мету обійти за який-небудь вечір ряд спектаклів ленінградських театрів, щоб із залу глядачів познайомитися з нашими героями-сучасниками, боюсь, що нас спіткало б неабияке розчарування. Якщо судити за афішами й програмами, то дуже багато героїв живе й діє серед нас, у наші дні. Але дуже небагатьох з них ми погодилися б визнати знайомими, а тим більше друзями. Таких — одиниці. Далеко частіше ми зустрічаємо бліді тіні, які відповідають нашим уявленням тільки цілком сучасним костюмом та охайним паричком з проділом, що свідчить про зрослу майстерність художників-гримерів та про мінімальні творчі вимоги режисури й актора.

Так народжуються безбарвні копії, що наповнюють зал нудними напученнями замість схвильованих почуттів.

Для того ж, щоб театральний герой був вихоплений з життя збільшувальним склом істинного художника, треба, щоб цей художник не тільки пильно спостерігав життя, але й брав участь у ньому активно, творчо, безперервно й самовіддано. Не можна побачити в людині, *що* в ній справді важливе і *що* може її схарактеризувати, коли не вдасться оцінити місце, яке посідає ця людина в дійсності, визначити взаємини і зв'язки цієї людини з світом, з її сучасниками.

А тимчасом як часто наші художники користувалися тими середніми показниками, які більш або менш схоже відбивають часткові сті нашого життя, замість того щоб розкривати його смисл. У нас нерідко велика правда цілого підміняється схожістю, зовнішньою правдоподібністю часткового. А як багато ще у нас всілякого прикрашування, завитушок, штучної орнаментики. Звичайно, завжди легше ввести в спектакль музичний супровід або оснастити його веселими танцями дивертисментного порядку, ніж глибоко розробити людські відносини. Але чи можемо ми миритися з такою підміною, що збіднює головне, чим живе театральне мистецтво?

А з другого боку, чому так багато ще в нас нарочитого аскетизму форми? Деякі товариші ладні будь-який прояв творчої фантазії затаврувати формалізмом. Може, це виникає від недостачі їхніх власних зображальних засобів, від убозтва їхніх художніх можливостей?

Я гадаю, що сірі, безбарвні твори так само далекі від наших завдань, як і твори, в яких думку замінює вставний романс або інтермедія дивертисментного характеру. В підсумку і в цих і в тих випадках збіднюється головне — внутрішній світ героя в його взаєминах з оточенням. І тут, анітрохи не зменшуючи нашої відповідальності, відповідальності режисерів і акторів, мені хочеться звернути докір на адресу наших драматургів. Без п'єси, без драматургічного матеріалу режисер і актор безсилі. Співтворчість

актора з автором може бути плідною тільки в тому випадку, коли драматург виявляє в своєму матеріалі основне поетичне зерно, основну властивість характерів, основний конфлікт цих характерів.

Ніхто, мабуть, так уважно, з таким зацікавленням і разом з тим так строго й вимогливо не читає п'єсу, як читає її актор. Хто з нас не знає надзвичайної радості, свіжого припливу творчих сил, які відчуваєш у зіткненні з новим матеріалом, що захоплює уяву актора. В цьому випадку народжуються асоціації, миготять контури багатьох бачених людей, які можуть стати джерелом майбутнього сценічного характеру. З цього моменту й починається та дуже важка, але все ж таки найщасливіша пора, коли поступово, крок за кроком, нарощується сценічний образ...

Радянський актор повинен бути всебічно підготовлений до того, щоб виконати відповідальне завдання — розкрити образ нової людини. Мені здається, що з нашого ужитку стало непомітно випадати таке найсуттєвіше поняття, як перевтілення, ця першооснова акторської творчості. Тимчасом усі великі досягнення нашого мистецтва обов'язково пов'язані з цим поняттям. Який би не був шлях актора до зрозуміння характеру, — підсумком цього шляху має бути проникнення, перевтілення в образ.

Але при цьому важливо, щоб і професіональна майстерність художника виявилась на рівні його ідейних завдань. А для цього художник повинен володіти майстерністю так вільно, щоб він міг не думати про вияви цієї майстерності. Толстой дуже добре сказав, що художник ніколи не повинен ставити майстерність собі за мету, як не повинна людина, що йде, думати про свою ходу і милуватися нею; художник повинен думати тільки про те, чого він хоче досягнути через своє мистецтво, так само як мандрівник — про напрям, яким йому слід іти.

Як же досягти цього? Мені здається, що слова Маяковського, звернені до пера художника, можна віднести і до нас:

Поезія —
видобуток радія.
Грам добутку,
рік трудів.
Марнуєш,
єдиного слова заради,
тисячі тонн
словесної руди. [1]

Ми іноді мало працюємо, не відбираємо із своєї акторської руди ті самі грами, які створюють справжнє мистецтво.

А як багато треба вміти акторові! Потрібно вдосконалювати свою майстерність у кожній деталі, у кожній дрібниці, щоб наш інструмент міг служити безвідказно нашим великим задумам.

Ми багато й безперервно беремо із скарбниці вчення К. С. Станіславського. Ми уважно вдивляємось у живу практику

[1] Переклад М. Терещенка.

його учнів і продовжувачів. І все ж таки далеко не в усьому й не завжди ми застосовуємо цю систему до своєї роботи. Адже ж чудова, плодотворна сила системи полягає в тому, що будь-який професіональний актор може прийти до того творчого результату, до якого силою інтуїції приходив у старому театрі лише видатний талант. А театр будується й існує не кількома великими талантами, а колективом, спаяним одними прагненнями, спільною метою, єдиним творчим методом.

У нас у багатьох театрах, навіть у кращих з них, уживаються зовсім несхожі творчі прийоми. Я кажу не про різницю індивідуальностей, — чим більше їх, тим краще, — я кажу про те, що, незважаючи на всі слова про правду, переживання і т. д., у нас ще співіснують цілком протилежні акторські і режисерські школи. І це не може не відбитися на ансамблі спектаклю, на всьому його вигляді і звучанні.

Ми всі дуже багато говоримо про любов до системи Станіславського і вірність їй. Але я боюся, що на ділі багато які з нас ще дуже далекі від неї і недостатньо активні в справі оволодіння нею. Багато які режисери не розуміють усієї глибини значення системи для реальної повсякденної практики театру. Але не менш небезпечні вульгаризатори, ладні замінити суть системи набором термінів. (При цьому існує, так би мовити, великий набір для академічних театрів, середній — для республіканських і малий — для театрів взагалі.)

Я гадаю, що проникнення в суть системи — наше першочергове завдання.

Але й цього мало. Ми повинні безперервно думати, турбуватися про етичне обличчя актора. Є серед нас і зазнайство, і самозаспокоєність, і нескромне перебільшення свого місця в мистецтві. З цим треба боротися рішуче, бо неосвічена людина або себелюбець не може бути значним художником. Вирощуючи зміну, ми повинні виховувати в ній скромність, любов до праці, любов до мистецтва, любов до своєї Батьківщини.

Нам усім — і початківцям і маститим — є чого вчитися. Нам усім треба вміти вторгатися в життя, причому це вторгнення зовсім не означає, що ми можемо холодно записувати все, що бачимо. У кожного художника повинно бути щось таке, що дороге й важливе саме для нього. Якщо письменник повинен писати тільки тоді, коли він не може не писати, то, мені здається, і режисер повинен ставити тому, що він не може не ставити. Актор повинен говорити зі сцени про те, про що він як громадянин і художник не може мовчати. А хіба мало серед нас акторів, у яких лише один критерій підходу до ролі, велика вона чи маленька, головна чи другорядна. Хіба мало ми знаємо режисерів, які, одержавши будь-яку п'єсу, ладні зараз же взятись до її постановки, навіть не замислюючись про близькість матеріалу. Не думайте, що наслідки цього не помітні в спектаклі. Коли ви дивитесь «Майстерницю варити кашу» в Москві в ЦТРА або «Тіні» в Ленінградському

Новому театрі, ви чудово бачите, що режисер не просто здійснив нову постановку, але й захопився п'єсою. Коли ви дивитесь «Дорогою безсмертя» в Ленінградському театрі імені Ленінського комсомолу, ви не можете не повірити в любов режисера до знайденого й відтвореного його режисерською думкою образу героя, образу всього спектаклю.

Але чи багато таких робіт, натхнених нервом і фантазією творця, в наших театрах? Боюсь, що одиниці.

Ми не можемо миритися з такими явищами в мистецтві, де все правильно — і все далеко від життя, все зовнішньо достовірно — і все надзвичайно прісно, буденно, давно набридло й набило оскому!

Нашим головним завданням лишається зображення наших сучасників. Ми повинні створити образи людей, вся краса і весь смисл життя яких — в активному діянні, в щоденному подвизі, в необхідності йти вперед, перебудовувати життя, робити його ще досконалішим, ще прекраснішим.

Але для цього й ми повинні бути активними в своїй творчості, непримиренними до всього, що нам заважає. Ми повинні одвертіше, пряміше й частіше говорити один з одним про те, що хвилює, не задовольняє, радує і непокоїть нас.

Ми повинні ставити питання й організаційного порядку, тому що вони іноді тримають у лабетах творчу думку, лімітують художнє життя. Як, наприклад, може відбуватися природний добір і зміна сил у театрі, коли там діють закони, що існують для французької академії, куди новий учений може проникнути тільки після похорон одного з «безсмертних»?

Щоб удосконалювати свою майстерність, втілювати героїв, гідних нашого часу, потрібно, щоб художник не тільки любив професію, але щоб він, за висловом Горького, був охоплений непогамовним прагненням удосконалювання буття.

Наше буття прекрасне. Але воно буде ще прекраснішим. І художникові не можна втрачати перспективи. Щоб відкрити в усьому багатстві, в усій багатоманітності весь зміст і всю красу духовного образу будівника комунізму, художникові треба безперервно рухатися самому вперед, треба не тільки йти в ногу із своїм часом, але й випереджати його, а тоді прийдуть і нові форми, бо майстерність актора є лише підніжжям для відбиття тих великих думок і великих ідей, якими живе радянська людина.

Газ. «Советское искусство», № 42
(1534), 1953.

ЗМІСТ

Стор.

Від видавництва 3

О. С. Пушкін

Про народну драму та драму „Марфа Посадниця“ 6
Про народність у літературі 9
Особи, створені Шекспіром 10
З листа до О. О. Бестужева 11
З листа до М. М. Раєвського-сина 12
Лист до видавця „Московского Вестника“ 13
Начерки передмови до „Бориса Годунова“ 16

О. С. Грибоєдов

З листа до П. О. Катеніна 17

М. В. Гоголь

Про театр 20
Петербурзькі записки 1836 року 23
Попереднє повідомлення для тих, що побажали б зіграти як слід „Ревізора“ 27
З листів до М. С. Щепкіна 33

В. Г. Бєлінський

Мочалов у ролі Гамлета 37
Велізарій 44
І моя думка про гру п. Каратигіна 45
Російський театр у Петербурзі 46

П. С. Мочалов

Незакінчена стаття П. С. Мочалова 48
Висловлювання П. С. Мочалова про акторську творчість 49

М. С. Щепкін

З промови М. С. Щепкіна на урочистому обіді на його честь 51
Заповіти М. С. Щепкіна 52
З листування 53

Т. Г. Шевченко

З „Журнала“ 59
Бенефис г-жи Пиуновой 62

О. І. Герцен

Михайло Семенович Щепкін 64

М. О. Добролюбов

Темне царство 67
Промінь світла в темному царстві 73

М. Г. Чернишевський

Естетичні відношення мистецтва до дійсності 76

М. Є. Салтиков-Щедрін

Про драму й театр 81

О. М. Островський

Про національний театр 86
Записка про причини занепаду драматичного театру в Москві 87
Єдність трупи 90
Міркування і висновки з приводу Мейнінгенської трупи 91
З промови на обіді на честь О. О. Мартинова 95

М. П. Садовський

Заповіт батька 97
З промови про Островського 98
З архіву М. П. Садовського 98

М. Л. Кропивницький

З листування 101
Про „Назара Стодолю“ 105

М. П. Старицький

З автобіографічного листа до Івана Франка 108
З листів до М. К. Заньковецької 110

І. К. Карпенко-Карий (Тобілевич)

Монолог Івана Барильченка 113
Із „Записки до з'їзду театральних діячів“ 113
„Наталка Полтавка“ 115
З листування 116

П. Я. Мирний

З листа до М. К. Заньковецької 126

Л. М. Толстой

Про Шекспіра і про драму 128

А. П. Чехов

З листа до М. Горького 131
Гамлет на пушкінській сцені 132
Знову про Сару Бернар 132

О. П. Ленський

Замітки актора 135
Майбутнє Малого театру 138

Леся Українка

З листування 145

І. Я. Франко

Наш театр 152
Пісня про шандаря 153
Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) 157
М. Л. Кропивницький 160

М. М. Єрмолова

Із спогадів 163
З листування 163

М. К. Заньковецька

З автобіографії 166
З доповіді на І Всеросійському з'їзді сценічних діячів 167
Про створення Художнього театру на Україні 168
Лист до редакції 169
Виступ перед гуртківцями Деміївського робітничого клубу в м. Києві 170

М. К. Садовський

Мої театральні згадки 172

О. І. Южин-Сумбатов

Майбутнє театру 177
Малий театр в його справжніх традиціях 178

О. М. Горький

Про п'єси 185
Зауваження на спектакль „Єгор Буличов та інші" в театрі імені Євг. Вахтангова 194
З листування 197

К. С. Станіславський

Творче зближення 202
Мистецтво переживання 203
Робота актора над роллю 215
Етика 229

В. І. Немирович-Данченко

Режисура Московського Художнього театру 241
Бесіда з режисерами й акторами периферії — делегатами Всесоюзного з'їзду профспілки працівників мистецтв 243
З архіву В. І. Немировича-Данченка 250
Робота над „Платоном Кречетом" 267
Про драматургію О. С. Корнійчука 269

П. К. Саксаганський

Робота над роллю 272
До театральної молоді 278
До молодих режисерів 288
Щепкін і сучасна режисура 301
З промови на 40-річному ювілеї М. К. Заньковецької 301

М. М. Синельников

Із спогадів 304
З висловлювань 305
З листів до В. А. Чаговця 306

С. В. Васильченко

Про робітничу тематику 308
Про „Наталку Полтавку" І. Котляревського 310

І. М. Москвін

Мій досвід 312

К. О. Марджанов

Про роботу режисера 329

І. О. Мар'яненко

Минуле українського театру 333

О. Л. Загаров

Мистецтво актора 339

Г. П. Юра

Радянську п'єсу — в основу репертуару 347
„Майстри часу" 350
„Переможці" 352
„Калиновий гай" 356

О. Є. Корнійчук

Герої соціалістичного будівництва — наші герої 359
Театр високої літератури 363
„Платон Кречет" у МХАТ'і 364

К. А. Треньов

Мова драми 368
Не бійтесь дерзати 369

І. А. Кочерга

За сюжетну п'єсу 371
З передмови до „Свіччиного весілля" 373
З передмови до „Ярослава Мудрого" 374

А. М. Бучма

Життя в театрі 377
Актор і образ 379

М. М. Крушельницький

Художній образ у театрі 391

Б. В. Щукін

Моя робота над Буличовим 396

В. Й. Топорков

Станіславський на репетиції 402

М. І. Литвиненко-Вольгемут

Образи Шевченка 417

І. С. Паторжинський

Про мистецтво співака-артиста 420

Ю. В. Шумський

Життєвий прототип і сценічний образ 426

О. Г. Крамов

Велике щастя 434
Незабутня зустріч 435

Б. В. Романицький

Про геніальну артистку 438

В. С. Василько

Ансамбль у мистецтві театру 443

Н. М. Ужвій

Бесіда з творчою молоддю 450

М. М. Горчаков

Режисерські уроки К. С. Станіславського 454

М. М. Кедров

Спадщина Станіславського 471

К. О. Зубов

Малий театр і система К. С. Станіславського 489

І. П. Чужой

З „Листів до товариша" 498

М. К. Черкасов

Створимо яскраві типові характери 503

Редактор *Н. Хоруженко*
Художник *В. Хоменко*
Художній редактор *М. Вальчук*
Технічний редактор *Л. Литвинєнко*
Коректор *Н. Кожем'якіна*

Об искусстве театра
(на украинском языке)

БФ 08656. Здано на виробництво 18.VIII—1954 р. Підписано до друку 18.XI—1954 р. Папір 60x92¹/₁₆. 16,125 пап. арк.=32,25 друк. арк. Обліково-вид. арк. 36,45 Тираж 4000.

Друкарня «Комуніст» Головвидаву Міністерства культури УРСР, Харків, Пушкінська, 29.

7.20

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 066504595